



UNIVERSITY COLLEGE LIBRARY  
NOTTINGHAM

Class Mark *S/POLAR*  
Book Number *637.35*

UNIVERSITY OF NOTTINGHAM  
**WITHDRAWN**  
FROM THE LIBRARY

PRESENTED TO THE  
LIBRARY OF  
UNIVERSITY COLLEGE  
NOTTINGHAM

by

Miss M. Guigou.

1938.

UNIVERSITY OF NOTTINGHAM  
TELEPEN 60012610

**WITHDRAWN**  
**FROM THE LIBRARY**

This Book must be returned to  
the Library on, or before, the  
last date shown below

~~19 NOV 1948~~

~~30 JUN 68 R 6513~~

~~18 FEB 1958~~

~~27 FEB 1958~~

~~30 JUN 69 122~~

~~13 AUG 69~~

~~30 JUN 70 133~~

~~30 JUN 92~~

~~7 DEC 1970~~

~~26 NOV 70~~

~~9 AUG 1972~~

~~25 NOV 70 133~~

~~17 DEC 1972 0036~~



Digitized by the Internet Archive  
in 2025

[https://archive.org/details/bwb\\_KU-588-106](https://archive.org/details/bwb_KU-588-106)





L'Abbé d'Aubignac

La

# Pratique du Théâtre

*nouvelle édition*

*avec des corrections et des additions inédites de l'auteur,  
une préface et des notes*

PAR

PIERRE MARTINO

Professeur à la Faculté des Lettres d'Alger



ALGER

ANCIENNE MAISON BASTIDE-JOURDAN  
JULES CARBONEL  
Imprimeur-Editeur

PARIS

LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION  
ÉDOUARD CHAMPION  
5, Quai Malakoff, 5

1927

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE

50 EXEMPLAIRES SUR MADAGASCAR

NUMÉROTÉS DE 1 A 50

# La Pratique du Theatre

*Œuvre tres-necessaire à  
tous ceux qui veulent s'appliquer à la Composition  
des Poëmes Dramatiques, qui font profession de les  
Reciter en public, ou qui prennent plaisir d'en voir  
les Representations*

A PARIS

Chez ANTOINE DE SOMMAVILLE, au Palais,  
sur le deuxième Perron, allant à la Sainte-Chapelle,  
à l'Escu de France.

1637

AVEC PRIVILEGE DU ROY

## EXTRAICT DU PRIVILEGE DU ROY

Par Grace et Privilege du Roy, il est permis au Sieur HEDELIN Abbé d'Aubignac, de faire imprimer, vendre et debiter par tel Imprimeur ou Libraire qu'il voudra, un Livre intitulé *la Pratique du Theatre*, et deffences sont faites à toutes personnes de quelque qualité et condition qu'elles soient, d'imprimer ou faire imprimer, vendre et debiter ledit Livre en quelque sorte et maniere que ce soit, sans la permission dudit Sieur HEDELIN. Et ce durant le temps de dix ans entiers, à peine de quinze cens livres d'amende, applicables un tiers à S. M. un tiers à l'Hostel-Dieu de Paris, et l'autre tiers audit Sieur HEDELIN, et de confiscation des exemplaires, comme il est plus amplement porté par les lettres dudit Privilege, données à Paris le quinziesme Janvier mil six cents cinquante-six. Signé par le Roy en son Conseil, Ceberet et scellé.

Et ledit Sieur a transporté son droit de Privilege à Antoine de Sommaville, Marchand Libraire à Paris, pour en joüir conformément à l'accord fait entr' eux.

Les Exemplaires ont esté fournis.

Achevé d'imprimer le premier jour de Juin 1657.

## PRÉFACE

---

*La Pratique du Théâtre* (1) de l'abbé d'Aubignac est une œuvre si connue, — du moins si souvent citée, qu'il peut paraître inutile d'accompagner sa réédition d'une longue Préface ; ou bien il faudrait écrire une vraie histoire du théâtre français de 1630 à 1660. Il est impossible, je crois, d'écrire cette histoire, avec la précision et l'exactitude que l'on désire aujourd'hui ; presque tous les renseignements sûrs font défaut : dates de représentation, théâtres où les pièces ont été jouées, décors, acteurs, etc. On

(1) *La Pratique du Théâtre* a paru en 1657 ; quelques exemplaires portent, paraît-il, la date de 1669 ; seule la page de titre a été modifiée. D'Aubignac avait préparé une seconde édition ; l'exemplaire sur lequel il avait reporté ses additions et ses corrections appartient aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale de Paris (Rés. Y. 33). Une seconde édition fut donnée en 1715, à Amsterdam, chez Jean Frédéric Bernard. Trois tomes : le premier contient la *Pratique du Théâtre* ; cette réédition est une simple réimpression avec une orthographe sensiblement modernisée, et de fréquentes erreurs ; il a paru parfaitement inutile de relever les variantes de cette édition, qui d'ailleurs ne tient nul compte de l'édition corrigée ; le tome II contient le *Discours sur Térence* de Ménage (Voir p. 410, au mot *MENAGE*). Le tome III contient « *Terence justifié* ou deux dissertations sur l'Art du Theatre, dont la première est un Discours où l'on fait voir que la troisième comédie de Terence, intitulée *Heautontimorūmenos* est dans les règles des anciens poètes ; la seconde contient plusieurs maximes du Poème dramatique, et diverses questions curieuses et utiles pour la connaissance de l'Antiquité ».

Les dissertations de d'Aubignac reproduites dans le tome III de l'édition de 1715 avaient paru en 1640 et 1656 : *Discours sur la 3<sup>e</sup> comédie de Térence intitulée Heautontimorumenos contre ceux qui pensent qu'elle n'est pas dans les règles anciennes du poème dramatique*, Paris, 1640 ; — *Terence justifié ou deux dissertations contenant l'art du Theatre, dont la première est un Discours sur la 3<sup>e</sup> comedie de Terence intitulée Heautontimorumenos... et la seconde est une apologie de ce même discours... contre les erreurs de Maistre Gilles Menage*, Paris, 1656.

D'Aubignac a écrit d'autres ouvrages sur la question du théâtre : *Remarques sur la tragédie de Sophonisbe de M. Cor-*

*se contentera de dire brièvement ici dans quel dessein la Pratique a été écrite, et l'atmosphère dans laquelle elle a été conçue.*

\*\*

*Quand, vers 1640, d'Aubignac décida d'écrire une Pratique du Théâtre, il y avait une quinzaine d'années tout au plus que la mode du théâtre avait commencé. Certes, on jouait, en 1620, des comédies et des tragédies; et elles avaient leur public; mais ce public n'était point un public mondain, et il ne se souciait point que son plaisir fût de qualité. Si les cavaliers, et quelquefois des dames avec eux, se risquaient rue Mauconseil ou bien rue de la Poterie, c'était par l'effet de ce goût de la crapule, qui, de tout temps, a excité les mondains à ranimer leurs divertissements en cherchant des cadres nouveaux et équivoques. « Les honnêtes femmes n'y allaient point », dit Tallemant*

*neille envoyées à Mme la duchesse de R\*\*, Paris, 1663; — Deux dissertations concernant le poème dramatique, en forme de remarques sur deux tragédies de M. Corneille intitulées Sophonisbe et Sertorius envoyées à M<sup>me</sup> la duchesse de R\*\*, Paris, 1663 (Réimpression de la brochure précédente, avec additions; ces deux dissertations ont été réimprimées dans (Granet) Recueil de dissertations sur plusieurs tragédies de Corneille et de Racine, 1739, t. I, p. 134 et 215); — Troisième dissertation concernant le poème dramatique en forme de remarques sur la tragedie de M. Corneille intitulée l'Œdipe...; Quatrième dissertation servant de reponse aux calomnies de M. Corneille. Paris, 1663 (réimprimées dans le Recueil de Granet, t. II, p. 1); — et enfin une Dissertation sur la condamnation des Théâtres, Paris, 1666 (rééd. en 1694), où d'Aubignac reprend les idées exposées dans le Projet pour le rétablissement du Theatre français (ici p. 387); il assemble un assez grand nombre de témoignages sur l'estime où le théâtre était tenu dans l'antiquité; il s'attache à montrer que les Pères de l'Eglise ont condamné les jeux scéniques, et non pas les véritables poèmes dramatiques.*

On trouvera une biographie de l'abbé d'Aubignac dans la réédition des *Conjectures académiques ou Dissertation sur l'Iliade*, par Magnien, 1925, pages VI et suiv. L'étude de C. Arnaud, *Etude sur la vie et les œuvres de l'abbé d'Aubignac, et sur les théories dramatiques du XVII<sup>e</sup> siècle*, (Thèse), Paris, 1887, a conservé de la valeur; elle a dispensé beaucoup de gens d'ouvrir la *Pratique*.

des Réaux (1); il exagère ; les « honnêtes femmes » dont il nous conte les histoires, n'ont point dû être toujours si dédaigneuses ! « Il y a cinquante ans, écrit, plus vraisemblablement, d'Aubignac, en 1666, qu'une honnête femme n'osoit aller au Theatre, ou bien il falloit qu'elle fust voilée et tout à fait invisible, et ce plaisir estoit comme réservé aux debauchées qui se donnoient la liberté de regarder à visage découvert » (2).

Tout, au théâtre, sentait le mauvais lieu ; et c'est là d'abord ce qu'on allait voir. La moralité des troupes était déplorable : gourgandines et ruffians, à qui il était avantageux, pour leur gain, de monter quelquefois sur les tréteaux. A vrai dire, il n'y avait point de troupes, au sens que le siècle allait bientôt donner à ce mot des compagnies d'acteurs, unis sous une même direction, fixés à Paris, attachés à un théâtre, protégés de quelque grand, et tâchant à perfectionner leur métier, pour ne se point voir préférer trop vite une autre troupe. Les groupements se faisaient alors à la rencontre, et se défaisaient de même; quelques succès ou la beauté appréciée d'une actrice paraissaient, un temps, devoir fixer la compagnie à Paris ou dans quelque grande ville accueillante ; et puis elle disparaissait pour des mois, pour des années : ce n'était plus que des comédiens de campagne, des bohèmes fort suspects aux bourgeois et aux paysans sur le domaine desquels ils passaient. Symbole de leur instabilité, la recette de chaque soir était aussitôt partagée : ils se défaisaient trop de leurs camarades, d'eux-mêmes, du portier de la comédie, des gens du guet, de leur public de tire-laine et de bretteurs, pour rester un moment de plus au théâtre. Leurs principales affaires étaient ailleurs.

Ils savaient bien que le vrai plaisir qu'ils offraient, c'était le bruit du parterre et les divertissements équivoqués de ce lieu de rendez-vous populaire : au théâtre on mangeait,

(1) *Historiettes*, éd. Monmerqué, t. 10, p. 41.

(2) *Dissertation sur la condamnation des theatres*, Paris, 1666, p. 243.

on buvait, on se battait ; on y trouvait des femmes et des compagnons de débauche. « Les représentations, dit encore d'Aubignac, à la date de 1640, sont incessamment troublées par de jeunes débauchez, qui n'y vont que pour signaler leur insolence, qui mettent l'effroi partout et qui souvent y commettent des meurtres.... La sécurité n'y estant point, les gens d'honneur ne veulent pas s'exposer aux Filoux, les Dames craignent d'y voir des épées nuës... Le Theatre estant peu fréquenté des honnêtes gens,... demeure décrédité comme un simple Bâtelage, et non pas estimé comme divertissement honnête » (1)... On comprend que l'« apologie du théâtre », quand cet état de choses commença à se modifier, soit devenue un lieu commun de la littérature : il y avait des souvenirs à chasser, des préjugés à ruiner ; pendant cinquante ans, les meilleurs auteurs (2) ont cru nécessaire de dire, sur la scène ou ailleurs, la dignité de l'art dramatique et la moralité de ceux qui le servaient. Je ne parle pas du préjugé religieux contre le théâtre ; il était fort et dura ; mais, de bonne heure, le public mondain s'en trouva affranchi.

A côté des cavaliers et des dames hardies, quelques « doctes » prirent l'habitude de venir au théâtre. C'est de cette lente et difficile conjonction des acteurs, des hommes de théâtre, des mondains et des doctes que devait naître le théâtre classique.

Quelle pouvait être, vers 1620, l'image qui se projetait sur la rétine d'un amateur vrai de théâtre, d'un homme d'étude, tourné vers la scène et non vers la salle, que le bruit incommodait au lieu de le réjouir, et qui était venu pour trouver au théâtre satisfaction à ses goûts ordinaires,

(1) *Pratique du théâtre*, p. 394.

(2) Parmi eux : Corneille, *Illusion comique* (1636), acte V, sc. V ; — *L'Apologie du Theatre* par M. de Scudery, 1639 ; — Demarest, *Les Visionnaires* (1640), acte II, sc. IV ; — Quinault, *La Comédie sans comédie* (1654), acte I, sc. V ; — D'Aubignac, *Projet pour le rétablissement du theatre français*, publié dans le *Pratique* en 1657 (voir pages 387 et suiv.) et *Dissertation sur la condamnation des theatres*, 1666 ; les préfaces de Mollière ; la lettre de Racine sur les *Visionnaires*, etc.

une porte nouvelle vers l'illusion et le rêve littéraires ? Les documents sont peu nombreux et ne permettent qu'une restitution confuse. Il n'y avait point à Paris de théâtre qu'on eût bâti pour être un théâtre : on utilisait des jeux de paume, des granges, de longues (1) salles rectangulaires : la scène au fond; des loges ou une galerie sur trois côtés ; au parterre on lève haut la tête vers la scène toute proche ; les gens du bel air, eux, sur la galerie ou dans les loges, ne peuvent, pour la plupart, voir la scène que de biais ; on a tout droit de croire que l'éclairage était insuffisant ! Ces mauvaises conditions de visibilité diminuaient certainement l'importance du décor ; il ne devait point s'imposer brutalement aux yeux, à l'imagination, à l'intelligence, comme le décor moderne ; vraisemblablement il n'offrait que de légères suggestions, et s'oubliait facilement, après qu'il avait déclenché le bref effort de l'esprit nécessaire pour le voir et le comprendre. Je sais bien qu'il est difficile de mesurer maintenant la part de l'esprit et celle du décor ; décor réel et décor vu sont deux choses, mais elles s'unissent en une même image, et peut-être cette image totale était-elle plus forte alors que nous ne l'imaginons. Toutefois les plaintes des contemporains sur la décoration primitive du théâtre nous engagent à penser qu'ils en connurent vite l'insuffisance et le ridicule.

Tout le décor (2) utile à la pièce était, dès le lever du rideau, rassemblé sur la scène étroite. Le décor le plus important, la toile de fond, n'était point prolongée par des décors latéraux comme aujourd'hui par les portants ; chacun des côtés du théâtre offrait deux ou trois décors indépendants les uns des autres, et différents de celui que représentait la toile de fond. Les esquisses de Mahelot nous

(1) La salle du Petit-Bourbon, — une belle salle, — aura 35 m. sur 15 m. 60. Voir G. Rouchès, *Inventaire des lettres et papiers manuscrits de G. C. et L. Vigarani*, 1913.

(2) Les dessins du *Mémoire de Mahelot...* (éd. Carrington Lancaster, 1921) se rapportent à des pièces jouées vers 1620-1630.

permettent de croire que chacun de ces décors occupait assez peu de place sur la scène ; on pouvait d'ailleurs masquer l'un ou l'autre avec un rideau, ou bien placer au-devant un nouveau décor provisoire. Cinq décors en vue, sept quelquefois, et des possibilités de décors supplémentaires en cours de pièce ; une « mer » à côté d'une « prison », un « ermitage » de montagne à côté d'un palais ; une « chambre » en face d'une « grotte », une « case de bergère » voisine d'une forteresse... La « chambre » a un rôle particulièrement important ; elle est un peu exhaussée au-dessus du plancher, ce qui la sépare déjà de la scène ; il suffit qu'on manœuvre un rideau pour qu'elle apparaisse ou bien qu'elle s'évanouisse ; dès qu'elle s'ouvre, l'action franchit le mur extérieur du décor et se déroule à l'intérieur d'un appartement, cependant que la grotte, la montagne, le bois ou le palais sont toujours visibles et voisins. La lionne de Pyrame et Thisbé vient se promener entre la « chambre » de Pyrame et celle de Thisbé ; dans la même pièce, et suivant les moments de l'action, on sépare les deux amants par un mur, ou bien on abat le mur pour permettre aux autres acteurs de se rejoindre (1)... Il serait facile de faire une longue liste de ces charmantes invraisemblances ; les images de Mahelot en offrent d'exquises ; le décor du Cid lui-même, tel que nous pouvons le restituer, exige de bien déconcertants voisinages. Quelles pouvaient être les suggestions de ce décor composite ? Il faut supposer que l'acteur, au moment où il apparaissait en scène, restait un instant adossé à celle des images du décor latéral qui était nécessaire pour faire comprendre où il était, ou bien d'où il venait ; puis il s'avancait vers les chandelles et vers le bord de la scène ; et le décor ne se retrouvait utile qu'un peu après, quand l'acteur se retirait, car il avertissait discrètement du lieu où se faisait cette retraite.

Les pièces qu'on jouait se seraient volontiers accommodées de ce que nous appelons le théâtre à grand spectacle. Sous les noms de tragédies, tragi-comédies ou de pastorales,

(1) *Pratique du théâtre*, p. 104.

*tes auteurs se plaisaient à porter sur la scène les péripéties les plus vives des grands romans d'aventures à la mode : enlèvements, poursuites, pâmoisons d'amour, disputes de rivaux, meurtres, batailles, suicides, lettres surprises, déguisements et reconnaissances étaient le régal ordinaire du public. De plus en plus aussi, à mesure que le siècle avançait, on faisait entendre de belles tirades où les héroïsmes, qui se jetaient follement dans toutes ces hautes aventures, s'exprimaient longuement, avec un grand amas de pointes et d'images. « Les plus belles choses à dire et les plus grands sentimens à faire éclatter », dit d'Aubignac, c'est « en quoy consiste, à vray dire, toute la force et tous les charmes du Theatre » (1). Dès qu'ils eurent un petit public de connasseurs, les poètes firent grande dépense de beau style ; on vint encourager leur adresse et admirer leurs réussites ; c'était un plaisir extrême que de revoir en compagnie, avec de nouvelles parures, les romans favoris, ou du moins des situations pareilles à celles qui avaient donné la vogue à ces romans. Les épisodes de l'Astrée surtout firent fureur. Leur succès aida à pousser le théâtre vers la représentation idéale de la vie du temps, romanesque et précieuse.*

*Les spectateurs, qui n'avaient point alors une longue familiarité avec les jeux du théâtre, étaient restés très jeunes, très enthousiastes, très « bon public » ; et, dans la joie de leur grand plaisir nouveau, ils ne devaient pas être très choqués de la pauvreté des costumes, de l'invraisemblance fondamentale du décor, de la mauvaise dictiōn des acteurs, parfois même du jargon des poètes ; le pauvre orchestre, où deux violons étaient accompagnés par une flûte et un tambour, leur donnait sans doute, dans l'intervalle des actes, des plaisirs que nous ne pouvons soupçonner. Et pourtant il suffirait d'évoquer une minute les cinémas des sous-préfectures ou des chefs-lieux de canton, en ces toutes dernières années ! Il y a de bien singulières analogies, à trois*

(1) *Pratique du théâtre*, p. 278.

cents ans de distance, entre les débuts de ces deux arts parents, de ces techniques voisines.

L'évolution fut très rapide. Quand le public des mondains et des doctes eut décidément adopté les salles de l'hôtel de Bourgogne et du Marais, quand on comprit obscurément que cette mode nouvelle serait durable, de grands changements s'annoncèrent et s'achevèrent en quelques années. Le décor et la machinerie s'améliorèrent ; on apprit des Italiens (1) à mieux éclairer la scène, à ménager la perspective des décors, à faire des changements à vue, à représenter des navires en marche, à faire apparaître des fantômes... Dès 1631, Raissiguier constate qu'une partie du public est attirée surtout par le décor. « La plus grande part, dit-il, de ceux qui portent le teston à l'Hôtel de Bourgogne, veulent que l'on contente leurs yeux par la diversité et le changement de la scène du théâtre, et que le grand nombre des accidens et aventures extraordinaire leur ostent la connoissance du sujet » (2). Il y avait d'ailleurs, dans ces assemblées, des spectateurs assez novices pour se laisser prendre sans réserve par ces fantasmagories ; Corneille nous le dit dans l'Illusion comique, où Pridamant croit tout de bon que son fils, assassiné avec un poignard de théâtre, est mort sur la scène (3) ; l'abbé d'Aubignac nous parle des « Ignorans qui, presque toujours, s'imaginent que leurs Sens s'ont fascinez, et que les Demons sont les principaux Acteurs de nos Comedies » (4). Quoiqu'il s'en défende, il est mal satisfait de l'importance qu'a prise soudain « cette ingenieuse magie, qui rappelle au monde les Heros des siècles passez, et qui nous met en veuë un nouveau ciel, une nouvelle Terre et une infinité de merveilles » (5). C'était affaire seulement

(1) Pour se rendre compte des ressources du théâtre d'alors, voir N. Sabattini da Pesaro, *Pratica di fabbricar scene e machine ne' teatri*, 2<sup>e</sup> éd., 1638.

(2) Préface de *l'Aminte* du Tasse, 1631.

(3) Acte V, sc. IV et V.

(4) *Pratique du théâtre*, p. 360.

(5) *Pratique du théâtre*, p. 355.

*d'argent, et le nouveau public des spectacles avait tiré les comédiens de leur misère. De grands seigneurs, le Cardinal de Richelieu, le Roi même bientôt se font honneur de les protéger ; dès 1629, la nouvelle troupe du Marais se réclame du Cardinal ; dix ans après, les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne deviennent « les comédiens du Roy, entretenus de sa Majesté ».*

*De grands acteurs apparaissent, capables de dire les beaux vers et de pousser avec vraisemblance les grands sentiments, capables aussi de diriger une troupe : Bellerose, Mondory... Les témoignages des contemporains, extrêmement enthousiastes, montrent qu'il y eut là comme une véritable révélation ; le comédien cessait d'être un bateleur anonyme. Les gens de lettres, qui, jusque-là, ne « travaillaient point pour le théâtre » acceptent « de laisser mettre leurs noms aux affiches des Comédiens, ce qu'on n'avait pas encore vu ». Dès 1630, ils viennent offrir des pièces écrites à loisir, et demander cette gloire bruyante du théâtre, qui n'est que depuis peu devenue honorable : Théophile, Racan, Mairet, Gombauld, Rotrou, Corneille, Scudéry, Du Ryer, Durval, Benserade, Pichou, Boisrobert, Maréchal, Tristan, etc. C'est une brusque éclosion de vocations (1), qui n'a peut-être eu son analogue qu'aux débuts du romantisme, vers 1820. De grands succès éclatent : les comédies de Corneille, la Sophonisbe de Mairet, la Mariane de Tristan, des pièces de Rotrou, de Scudéry, de Durval ; au début de 1637, le Cid fait fureur, et dès alors on peut mesurer tout le chemin qui a été fait en quinze années : la cause du théâtre est gagnée ; il est devenu le plus vif et le plus apprécié des plaisirs mondains, il a rallié l'élite des gens de lettres, il s'est imposé au respect du pouvoir. Il tend à devenir une forme d'art et de civilisation supérieure.*

*La grandeur et la soudaineté de ce succès surexcitent les ambitions ; si vite qu'il se soit développé, le théâtre laisse paraître quelques-unes encore des mauvaises manières de son enfance trouble. Bien des choses provoquent la critique,*

(1) G. Lanson, *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*, 1920, chap. 11, 12, 13, 14, 15, 21.

*dans la salle et sur la scène ; du moins les délicats le pensent ; et ils font la loi alors, dans la nouvelle Académie comme dans les salons précieux. Ils commencent une campagne passionnée pour pousser le théâtre, — tout le théâtre —, jusqu'à un point de perfection que l'on n'aurait pu même concevoir vingt ans auparavant.*

*C'est dans la petite cour de gens de lettres qui entourait Richelieu, que ce plan de régénération fut élaboré d'abord. Il fallait, pour réussir, de l'argent, beaucoup d'argent : une salle de spectacles, des décors, des machines nouvelles, de beaux costumes, des pensions honorables pour les acteurs, de larges récompenses pour les poètes. Les gains de la troupe étaient insuffisants ; insuffisantes aussi les libéralités des particuliers ; aucune espérance pour des commanditaires de se faire rembourser de leurs avances ; seul le trésor royal pouvait supporter cette dépense somptuaire. Il fut d'une extrême importance pour le progrès de l'art dramatique que le grand Cardinal se soit pris, lui aussi, de passion pour le théâtre ; il fit monter des pièces, il en écrivit ; il en donna à écrire (1). Devant lui on discuta sur la bonne manière d'écrire des tragédies ; quelques doctes se firent bien venir en l'entretenant des « règles » que pratiquaient les Italiens, et du bon effet qu'elles auraient en France. Chapelain « montra, en présence du Cardinal, qu'on devait indispensablement observer les trois fameuses unités de temps, de lieu et d'action (2)... Rien ne surprit tant que cette doctrine ; elle n'était pas nouvelle seulement pour le Cardinal ; elle l'était pour tous les poètes qu'il avait à ses gages. Il donna dès lors une pleine autorité sur eux à M. Chapelain » (3). L'affaire du Cid (4) permit à ce cénacle in-*

(1) L. Lacour, *Richelieu, dramaturge et ses collaborateurs*, 1926.

(2) Un discours inédit de Chapelain sur la règle de 24 heures (Bibliothèque Nationale, fds fr. 12847) est daté du 29 octobre 1630. Chapelain annonce en février 1635 à Boisrobert l'envoi d'une « copie des regles de la comedie » (*Lettres de Chapelain*, éd. Tamizey de Larroque, 1880, t. I, p. 91).

(3) D'Olivet, *Histoire de l'Académie française*, t. II, p. 130. Voir *Pratique du théâtre*, p. 118.

(4) A. Gasté, *La Querelle du Cid*, 1899.

transigeant de se manifester et de devenir tout puissant ; quand la querelle s'apaisa, une doctrine était née ; mais elle était encore discutée, livrée aux controverses des érudits et des poètes. Il fallait, selon les exigences du temps, pour qu'elle triomphât, la mettre en règles, l'appuyer sur la doctrine d'Aristote, sur l'exemple des Anciens, sur la raison et le bon sens, sur la pratique même du théâtre. Le Cardinal de Richelieu demanda, ou bien on lui fit demander, pour rédiger ce discours de la méthode dramatique, des auteurs de bonne volonté. Deux s'offrirent : Hippolyte Pilet de la Mesnardiére, qui entreprit de relire une fois de plus Aristote et ses commentateurs, et de les adapter aux nécessités du jour ; le tome 1<sup>er</sup> de sa Poétique parut en 1639 (1). Dans le même temps, l'abbé d'Aubignac se prenait opportunément de querelle avec Ménage (2) sur l'application des règles et l'unité de temps ; en 1640, « pour satisfaire aux désirs d'une personne importante en mérite et en condition » il entreprenait de « dresser la Pratique du théâtre », et il s'obligeait à la « mettre à jour » prochainement (3). Le bruit s'en colporta aussitôt. « L'abbé d'Aubignac, écrit Chapelain le 8 mars 1640, ne presche plus et fait des sujets de ballet et des règles pour la comedie. Il compose maintenant un Traité qu'il nomme la Pratique du Théâtre que le sieur de La Mesnardiére attend impatiemment afin de faire contre, de quoy je me resjouis pour ce que cela sera delectable et peut-être aussi utile » (4). La France qui attendait alors de l'Académie son dictionnaire, sa grammaire, sa rhétorique et sa poétique, allait recevoir de l'abbé d'Aubignac sa théorie du théâtre.

Deux ans après, Richelieu mourut. Ce fut un grand coup pour les auteurs qu'il avait à ses gages. Un moment, ils désespérèrent de voir « le Theatre François continuer le pro-

(1) Le privilège est du 16 octobre 1639 ; l'achevé d'imprimer du 26 octobre. L'ouvrage resta inachevé.

(2) Voir la note 1 de la page I et pages 410 et 417.

(3) *Dissertation sur Térence*, 1640. Le libraire au lecteur.

(4) *Lettres de Chapelain*, éd. Tamiézey de Larroque, 1880, t. I, p. 581.

grès qu'il a commencé de faire depuis quelques années par les soins et les libéralitez de feu M. le Cardinal de Richelieu » ; on ne « soutenait plus les veilles et les travaux des Poëtes » (1) ! L'ardeur de l'abbé d'Aubignac se ralentit. « La mort de ce grand homme, avoue-t-il, a fait avorter les deux ouvrages » entrepris sur son ordre : la *Pratique* et un *Projet* pour le rétablissement du théâtre français ; Richelieu les avait « passionnément souhaités », et « s'estoit engagé d'employer à l'exécution de ce dessein tout son pouvoir et ses liberalitez » (2). La *Pratique*, et avec elle le *Projet* resté à l'état d'esquisse, ne furent imprimés que quinze ans après. Dans l'intervalle, en 1647, Gérard-Jean Vossius publia ses *Poeticarum institutionum libri tres*, dont le livre II tout entier était consacré au théâtre. D'Aubignac en tira d'assez bons arguments et quelques confirmations de ses propres vues.

Pendant ces quinze ans, il avait été un spectateur fort assidu au théâtre, et il faisait profiter à mesure son livre de ses nouvelles expériences ; il retouchait, il annotait. On attendait sa *Pratique* avec assez d'impatience, car jusqu'alors les théoriciens n'avaient guère parlé que d'Aristote, d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide, d'Aristophane, de Plaute et de Térence ; la discussion sur le théâtre restait toute théorique et érudite. Il était difficile qu'il en fût autrement ; longtemps le théâtre littéraire avait été un théâtre bon à lire ou à jouer dans les collèges. Mais, depuis vingt ans, les choses avaient changé : plusieurs centaines de tragédies, de tragi-comédies et de pastorales avaient été jouées, et beaucoup avec succès, devant un vrai public, par de vrais acteurs. Le titre même du livre d'Aubignac annonçait une œuvre nouvelle, non pas des gloses sur Aristote ou Scaliger, mais une étude sur le théâtre contemporain, où l'auteur devait condenser ses propres observations, les jugements du public, et tirer argument des succès récents comme des échecs. Sa *Pratique* donnerait la quintessence du théâtre

(1) *Pratique du théâtre*, p. 387 et 392. Voir aussi p. 16.

(2) *Pratique du théâtre*, p. 17.

nouveau, qui, né en France, vers 1620, était arrivé à l'apogée dès 1640, et brillait toujours d'une éclatante lumière. Si l'on veut bien le relire, on ne risque point d'y trouver, comme on le répète souvent, une théorie absurdement intransigeante de la tragédie classique à l'époque où elle vient de se figer ; il n'a rien à voir avec la tragédie de Racine et de ses continuateurs ; il est de pur style Louis XIII.



Aristote est cité une soixantaine de fois dans la *Pratique* ; près de cent cinquante exemples sont demandés à Eschyle, à Sophocle et à Euripide. Mais on en compterait près de cent vingt que d'Aubignac va chercher dans le théâtre de son temps ; Corneille, à lui seul, est invoqué une quarantaine de fois. De plus, d'Aubignac se défend très expressément d'avoir de la dévotion pour l'Antiquité : « *Dans tout ce Discours, dit-il, j'allegue fort rarement les Poëmes des Anciens ; et si je les rapporte, ce n'est seulement que pour faire voir l'adresse dont ils se servoient dans la Pratique... et non pas pour autoriser mes sentiments* » (1). Tout le chapitre IV du 1<sup>er</sup> livre a été écrit pour dire que l'autorité des Anciens ne saurait jamais prévaloir contre la raison et contre le bon sens. Et d'ailleurs, à bien compter, la part de l'Antiquité est moindre dans la *Pratique* qu'il ne paraît d'abord : il faudrait retrancher de très nombreuses pages dont d'Aubignac lui-même avertit que ce sont des hors-d'œuvre : de longues discussions sur les origines du théâtre grec et latin et sur son histoire ; il y fait blanc de toute son érudition ; mais son érudition ne vaut pas grand' chose ; Ménage a eu presque toujours raison contre lui.

L'abbé d'Aubignac a dû s'en rendre compte, au moins par intervalles ; il s'est vanté plus tard d'être une manière d'autodidacte (2) ; sa science est généralement de fraîche

(1) *Pratique du théâtre*, p. 26.

(2) *Quatrième dissertation concernant le poème dramatique*, 1663, p. 137.

date ; et l'on a l'impression parfois qu'il ne cite Aristote et Athénée que pour se grimer à la ressemblance des critiques de son temps, et se donner du prestige. Mais sa « pratique » et son érudition sont deux choses ; on lisait les Anciens, on ne les jouait pas ; or, toutes les décisions de l'abbé d'Aubignac procèdent de méditations sur le jeu des acteurs, sur les conditions du décor, ou sur le degré d'attention des spectateurs. Aussi ne fait-il pas grand cas de ses belles dissertations d'histoire littéraire : « J'avertis icy mes Lecteurs, dit-il au début du chapitre III de la seconde partie, que s'ils cherchent seulement... des preceptes qui concernent la pratique..., ils ne doivent pas se donner la peine de lire ce Chapitre, parce qu'il n'y a rien qui puisse y servir ».

Il est facile d'établir la liste, non pas de toutes les pièces que d'Aubignac a vu jouer, mais des pièces qui lui étaient restées dans la mémoire, et qui lui ont enseigné la pratique du théâtre (1) :

Avant 1630 *Théophile*, Les amours tragiques de Pyrame et Thisbé.

*Mairet*, *La Sophonisbe*. *Trag.* (imprimée 1635).

1631 *Auvray*, *La Dorinde*, *Trag. com.*

*Scudéry*, *Le trompeur puni*, *Trag. com.*

1635 *Corneille*, *Médée*, *Trag.*

*Mairet*, *La Virginie*, *Trag. com.*

1636 *Du Ryer*, *Cleomedon*, *Trag. com.*

*Scudéry*, *La mort de César*, *Trag.*

*Scudéry*, *Le prince déguisé*, *Trag. com.*

*Scudéry*, *Le vassal généreux*, *Trag. com.*

1637 *Corneille*, *Le Cid*, *Trag. com.*

*Mairet*, *Le Marc-Antoine ou la Cleopatre*, *Trag.*

*Tristan*, *La Mariane*, *Trag.* (?)

1638 *Du Ryer*, *Lucrece*, *Trag.*

(1) Sauf exception, je donne la date de la première impression, celle de la première représentation étant souvent mal sûre. Par suite d'erreurs d'impression la *Sophonisbe* de Mairet est donnée p. 414 comme de 1655 au lieu de 1635 ; et sa *Virginie* p. 419 comme de 1666 au lieu de 1635.

1639 *Desmarest*, Scipion, *Trag. com.*  
*Du Bouscal*, Cleomene, *Trag. com.*  
*Du Ryer*, Alcione, *Trag.*  
*La Calprenède*, La mort des enfants d'Hérode,  
*Trag.*  
*La Calprenède*, Le Comte Dessex, *Trag.*  
*Tristan*, Penthée, *Trag.*

1640 *Beys*, Les frères rivaux, *Trag. com.*  
*Boisrobert*, Palène, *Trag. com.*  
*Corneille*, Horace, *Trag.*

1641 *Benserade*, Meleagre, *Trag.*  
*Corneille*, Polyeucte, *Trag.*  
*St-Germain*, Le grand Timoléon de Corinthe,  
*Trag. com.*  
*Scudéry*, Eudoxe, *Trag. com.*

1642 *Colletet*, Cyminde ou les deux victimes, *Trag.*  
*com.*

1644 *Corneille*, La mort de Pompée, *Trag.*  
*Du Ryer*, Esther, *Trag.*

1645 *Brosse*, La Stratonice ou le Malade d'amour.  
*Trag. com.*

1646 *Gillet de la Tessonnerie*, L'art de régner ou le  
sage gouverneur, *Trag. com.*

1646 *Gombauld*, Les Danaïdes, *Trag.* (*imprimée*  
*1658*).

1647 *Corneille*, Rodogune, *Trag.*

1648 *Boyer*, Ulysse dans l'île de Circé, *Trag. com.*

1649 *Baro*, St Eustache, martyr, *poème dramatique.*

1650 *Corneille*, Andromède, *Trag. à machines.*

1651 *Baro*, Rosemonde, *Trag.*  
*Corneille*, Nicomède, *Trag.*

1656 *Th. Corneille*, Timocrate, *Trag.*

*Cette liste suffit à témoigner que c'est entre 1635 et 1645 que s'est faite la « pratique » de l'abbé d'Aubignac. Si l'on avait pour la plupart des pièces qu'il a vues alors des maquettes de décors semblables à celles qu'ont dessinées Lau-*

rent et Mahelot, si pour toutes on possédait les gravures maladroites par lesquelles les éditions originales représentent volontiers la situation maîtresse, il faudrait projeter ces images en une succession rapide, comme aiment à le faire aujourd’hui les metteurs en scène du cinéma ; de toutes ces vues brusquement coupées il resterait à la mémoire une impression totale un peu confuse, un schème de tragicomédie ; et c'est cette vision, malgré son imperfection, qui nous ferait le mieux comprendre la Pratique du théâtre. Nous verrions d'un coup presque tout ce qui a choqué l'abbé d'Aubignac dans le théâtre de son temps : les impossibilités matérielles de la représentation, les invraisemblances lourdes du décor, les effets manqués, les situations absurdes ; nous devinerions quelques-unes des incompréhensions du public, les moments où son attention s'est lassée, ceux où ses préjugés ont été heurtés. « *Le Theatre, dit d'Aubignac, doit tout restituer en estat de vray-semblance et d'agrément* » (1) ; trop souvent les auteurs et les acteurs ont manqué à cette double obligation, à la première surtout. D'ailleurs, il ne peut y avoir d'agrément sans vraisemblance, tandis que la vraisemblance agrée toujours. Tout dans la « pratique » se ramène à la « *Vray-semblance* », la seule lumière du *Theatre* » (2).

Cette doctrine capitale de la vraisemblance est assez subtile chez d'Aubignac, et l'on en donnerait une idée fort incomplète, si on se bornait aux définitions ordinaires, et qui ont prévalu depuis Boileau dans les disputes critiques sur le théâtre : cette « *vray-semblance* » de 1640 permet des situations et des spectacles fort invraisemblables !

En réalité la vraisemblance est double, car l'on doit considérer à la fois la « vérité de l'action théâtrale » et sa « *representation* ». D'Aubignac développe cette considération essentielle dans les chapitres VI et VII de sa 1<sup>re</sup> partie, si longuement, si lentement que sa démonstration s'égare quelquefois et que l'attention du lecteur se détourne. On ne tra-

(1) *Pratique du théâtre*, p. 68.

(2) *Pratique du théâtre*, p. 253.

*hira pas sa pensée en disant simplement que la scène théâtrale se projette dans son esprit en deux images parfaitement distinctes : la scène réelle, telle qu'on pourrait la voir sans les acteurs et sans le décor ; la scène idéale, avec les suggestions du décor, des costumes, de la voix, de la poésie, telle qu'il est nécessaire qu'elle se crée pour que se déroule la pièce que l'on y a portée. Mais cette dualité d'image tourmente d'Aubignac ; irrésistiblement il cherche à fondre ces deux images ; quand il y réussit, alors seulement il est satisfait de la « vray-semblance ». Or, la scène réelle n'est guère transformable ; des décors adroits et quelques effets de perspective peuvent l'étendre un peu au delà de ses limites étroites ; la scène idéale, au contraire, est assez facilement réductible : au poète de la rapetisser et de la désencombrer.*

*La comparaison s'impose, ici encore, malgré les différences énormes des temps et des techniques. Les réalisations actuelles du cinéma supposent, la plupart du temps, un scenario et un studio : il s'agit de combiner le scenario pour ne pas dépasser les possibilités du studio ; ou d'augmenter les possibilités du studio, jusqu'à suffire aux exigences du scenario. Tous les truquages sont possibles. Au théâtre, et surtout dans les théâtres que connaît d'Aubignac, le truquage est toujours maladroit. Le pire, c'est que le studio reste éternellement sous les yeux du spectateur, comme pour rappeler l'artifice du spectacle : c'est la scène elle-même avec ses dimensions fixes, avec son matériel limité. Pas un moment, dans la Pratique, d'Aubignac ne cherche à ôter de ses yeux la sensation de ce cadre étroit qui enserre le tableau et qui empêche tout dépassement : il manque impitoyablement d'imagination.*

*Dualité de « la vérité de l'action » et de la « représentation », effort de l'esprit pour faire disparaître cette dualité,.. toute la Pratique du théâtre de l'abbé d'Aubignac est là. Appliquée au décor, cette volonté d'unir va donner la règle du lieu et le décor classique : dirigée sur la durée de la représentation, elle rendra nécessaire la stricte unité de*

*temps ; et quand elle considérera les actions représentées et les personnages, elle fera surgir la loi despotique de la bien-séance.*

*La scène des tragi-comédies et des premières tragédies était invraisemblablement agrandie par les décors latéraux : chacun d'eux ouvrait une porte vers la vaste terre : c'était les diverses maisons d'une ville, ses quartiers les plus éloignés, des aspects différents de la nature dans une province étendue, quelques provinces dans un grand pays, deux pays en Europe : la France et le Danemark par exemple. La scène proprement dite, ce que d'Aubignac appelle, fort précisément, « l'aire, sol ou plancher du théâtre », n'était qu'un lieu conventionnel sans réalité, une passerelle tournante, qui rejoignait les différentes parties de l'immense décor composite. Mais les acteurs étaient obligés de s'y tenir en permanence ; et les deux images, celle de « l'action » et celle de la « représentation » ne pouvaient se recouvrir en aucun point. Ce n'est pas que d'Aubignac ne fût très dissipé à accepter sur ce plancher les spectacles les plus extraordinaires : inondations, naufrages, incendies, combats de vaisseaux, et même le transfert « d'une montagne dans une plaine » par quelque Géant, l'ouverture de la terre au milieu de flammes et de brasiers vers les portes de l'enfer (1), « la sortie de quelque Furie du profond des Abysses », ou « la descente de quelque Divinité du milieu des Cieux » (2) ; le plancher, au cours de ces événements merveilleux, restait le même, où qu'on le transportât, et quelque catastrophe qu'il subît. L'image réelle de la scène et l'image idéale de l'action continuaient à se recouvrir facilement ; mais si l'on montrait, comme c'était l'habitude, une chambre de prince auprès d'un bois, ou bien un lieu assez étendu, « tous les endroits d'un Palais, ou tous les quartiers d'une ville, ou bien toutes les provinces d'un Estat » (3), l'une des images devenait démesurément grande, sans que l'autre s'accrût :*

(1) *Pratique du théâtre*, p. 102 et 103.

(2) *Pratique du théâtre*, p. 358.

(3) *Pratique du théâtre*, p. 105.

impossible de les rapprocher. Aussi d'Aubignac condamné-t-il absolument le décor latéral (1) ; il ne le dit nulle part en termes aussi précis, mais c'est la conséquence rigoureuse de sa dialectique. La scène qu'il recommande est un « lieu ouvert et de médiocre étendue » (2), borné et non prolongé par la toile de fond, qui limite étroitement la scène ; sur les côtés des portants, annexes immédiates du décor de fond, ménagent la perspective nécessaire et ferment la scène à droite et à gauche. Autant dire que la scène « dans la vérité de l'action theatrale » doit être la même exactement en toises carrées que la scène de la « représentation » : le poète, dès lors, n'a qu'à choisir le lieu le plus convenable pour la rencontre de tous les personnages à tous les moments de l'action ; le « devant d'un Palais » dans les tragédies ou les tragicomédies à personnages princiers, un « Carrefour dans les Comedies » sont des moyens termes commodes.

Et de même la « durée de l'action représentée en tant qu'elle est considérée comme véritable » tendra à être égale à la « durée véritable de la representation ». Or, l'expérience a appris à d'Aubignac que « les Comedies ne peuvent durer plus de trois heures sans nous lasser, ny beaucoup moins sans nous paroistre trop courtes » (3). Va-t-il affirmer la règle des trois heures ? Ce serait logique ; mais il y a le texte d'Aristote sur le « tour d'un soleil » ! D'Aubignac écarte dédaigneusement la règle des vingt-quatre heures : une action vraie et des personnages réels ne peuvent s'accommoder d'une durée « continue » de vingt-quatre heures : ce critique méticuleux n'hésite pas à parler d'impossibilités matérielles, de « besoins naturels ». Il glisse sur la règle des douze heures, il propose dix heures, huit heures, « plus raisonnablement six heures ». « Il seroit même à souhaitter que l'action du Poème ne demandast pas plus de temps que celuy qui se consume dans la representation, mais cela n'es-

(1) L'installation des seigneurs sur la scène, à partir de 1637, dut puissamment aider à la disparition du décor latéral.

(2) *Pratique du théâtre*, p. 107.

(3) *Pratique du théâtre*, p. 114.

*tant pas facile, ny même possible en certaines occasions, on souffre que le Poëte en suppose un peu davantage* » (1). A peine faite, la concession est retirée : ce petit surplus de temps est à utiliser dans les entractes, dans les intermèdes de musique, au plus dans quelque monologue de durée incertaine entre deux « *incidens* » ; et d'Aubignac finit par bien affirmer, en morceaux, sa conclusion : le temps réel de la « *representation* » et celui de « *l'action* » doivent se confondre : trois heures.

*Imperturbablement d'Aubignac résout par l'application rigoureuse de ce principe fondamental toutes les difficultés du théâtre, grandes et petites. Les a parte ? Il vaudrait mieux qu'il n'y en eût point : la scène est trop petite pour que les autres acteurs n'entendent pas : un demi-vers, un vers au plus sont tolérables : on peut profiter d'un moment de distraction. Les monologues ? Qu'il y ait des acteurs sur le théâtre, ou que le héros soit seul, ils sont également invraisemblables ; c'est un « défaut du theatre », qui gêne grandement l'union nécessaire des deux vraisemblances : il faut éviter les monologues, les réduire, recourir à des adresses, à des « couleurs »... Il est souvent question de couleurs dans la Pratique ; d'Aubignac les donne comme des trompe-l'œil, bons, en désespoir de cause, pour dissimuler l'écart qui subsiste parfois entre l'action représentée et l'action véritable ; mais ce sont des pis-aller ; et il est le premier à dire ce qu'ils ont souvent de « grossier ».*

*Si l'auteur de la Pratique tient ses yeux obstinément fixés sur la scène réelle, sur le décor et sur les coulisses, il n'oublie pas le public des spectateurs massé devant cette scène, de ce côté-là aussi il faut que le poète fasse effort afin de satisfaire à la « *Vray-semblance* ». Ce public apporte au théâtre un principe impérieux de vraisemblance : ses mœurs, ses préjugés, ses habitudes de vie, sa politesse ; et il arrive que les personnages que le poète fait vivre, nés de l'histoire, du roman ou de sa fantaisie, puissent être imaginés selon une toute autre vraisemblance : celle du passé,*

(1) *Pratique du théâtre*, p. 123.

*celle de la fiction ou du rêve : ils peuvent avoir des mœurs, des préjugés, des habitudes tout autres, une autre politesse. Si ces deux vraisemblances sont par trop éloignées, l'illusion devient impossible. L'effort que l'on peut demander au public est très limité ; il ne sait pas l'histoire, il n'a pas fait le rêve du poète, il ne s'intéresse qu'à lui-même. C'est donc au poète à changer les mœurs de ses personnages, à éviter qu'elles ne soient choquantes par trop d'exactitude, c'est-à-dire par trop de différence.*

*La bienséance des mœurs n'est pas une règle morale, c'est un besoin psychologique, une nécessité de perspective, comme les règles du temps et du lieu. Le vrai public de la tragi-comédie, c'est les grands seigneurs et leurs femmes, les mondains et les précieuses, tous ceux aussi qui veulent les imiter ; ils ont leurs manières, leurs gestes, leurs habitudes de parole ; ils sont là sur la scène à deux pas des princes et des rois de comédie. Il ne faut pas que là dissimilitude éclate, il ne faut pas qu'un héros de tragédie, par trop de précipitation dans sa démarche, heurte l'idée commune que l'on se fait de la solennité d'un roi ou de la dignité d'un grand seigneur... Valère va se plaindre au roi de ce qu'Horace a tué Camille : cette démarche est « odieuse » (1) ; ne pouvait-il se battre en duel ? « Un coup de fureur seroit plus conforme à la générosité de notre noblesse ». Camille est tuée par son frère : ce fratricide est de bien mauvais ton : il eût mieux valu la faire se jeter sur l'épée de son frère : ce suicide aurait eu de la bienséance (2)... Pas un moment d'Aubignac n'a l'idée que l'histoire, la vérité de l'histoire puisse être une chose respectable ; si elle est trop connue et gênante, il faudra bien des couleurs pour la pallier ; mais généralement le poète a tout droit sur elle, « non seulement aux circonstances, mais encore en la principale action » (3). La tranquillité ingénue de cette affirmation devrait nous*

(1) *Pratique du théâtre*, p. 340.

(2) *Pratique du théâtre*, p. 68.

(3) Même référence.

*aider à nous affranchir, quand nous lisons des tragédies d'autrefois, du préjugé historique, qui est devenu en nous depuis cent ans une maladie constitutionnelle. Ni Corneille ni son public n'ont eu le souci de tableaux de mœurs ou d'évocation du passé. «L'Histoire dans Horace», c'est un thème qui a servi à des milliers de dissertations, il faudrait dire : « ce qui subsiste d'histoire dans Horace », après toutes les réductions à la vraisemblance : c'est peu de chose, et cela n'a point compté.*

*Reste une grande invraisemblance, une invraisemblance fondamentale ; et il serait bien surprenant que d'Aubignac n'ait pas tenté de la réduire : la langue même du théâtre, le vers. Aucune des « vray-semblances » qu'invoque successivement d'Aubignac ne résiste à l'usage du vers sur la scène. Comment « conserver cette beauté du Théâtre en l'accordant avec la vray-semblance qui en est la règle universelle » (1) ? D'Aubignac sacrifie sans regret les vers lyriques, les stances ; pour qu'ils fussent vraisemblables, dans le temps, dans le lieu, avec les mœurs des personnages et les habitudes du public, il faudrait chaque fois qu'ils eussent été improvisés ou bien préparés à loisir ; et c'est presque toujours impossible pour de très bonnes raisons ; mieux vaut renoncer au lyrisme ! Quant aux « grands vers de douze syllabes nommez Communs », ils « doivent estre considerez au Theatre comme de la prose... Communément chacun en fait sans peine et sans premeditation dans le discours ordinaire... Ces grands vers... ne representent rien que la prose dont on se sert pour s'expliquer en se parlant ensemble » (2). L'argument ne vaut rien dans le domaine de la stricte vraisemblance où la Pratique nous enferme ; mais ce n'est là qu'une concession à laquelle d'Aubignac ne s'est pas facilement résigné. Il avait écrit « une Apologie de la Prose contre le Vers », et il la laissa annoncer en 1647 (3). En 1642 il*

(1) *Pratique du théâtre*, p. 262.

(2) *Pratique du théâtre*, p. 262 et 263.

(3) *Zenobie tragedie où la vérité de l'histoire est conservée*

avait publié une tragédie en prose (1), la Pucelle d'Orléans... selon la vérité de l'histoire et les rigueurs du théâtre ; en 1647 une autre tragédie en prose, Zénobie, la seule pièce qu'il ait avouée (2). Il semble aussi qu'il ait écrit en prose Cyminde ou les deux victimes, tragi-comédie mise en vers par Colletet (1642), et qu'il ait eu quelque part à un Martyre de Sainte Catherine (1649). A la même époque, sous l'influence des préoccupations qui le menaient, sous l'influence peut-être de D'Aubignac, on a écrit en prose une dizaine de tragédies ou de tragi-comédies (3). Zénobie avait été faite « par le commandement de Richelieu ». Chapelain, lui aussi, s'était montré disposé à accepter la prose au théâtre (4). Qui sait si la mort du grand protecteur, en abattant soudainement l'influence de Chapelain et celle de l'abbé d'Aubignac, n'a pas ruiné cette conception de la tragédie en prose, et entraîné l'acceptation du vers, c'est-à-dire la plus grande des dérogations à la théorie de la vraisemblance ? En tout cas d'Aubignac avait vu l'obstacle ; et il avait accepté d'imposer aux poètes dramatiques un renoncement de plus : la poésie.

On se représente assez bien l'espèce d'œuvres que l'au-

rigoureusement dans l'observation des plus rigoureuses règles du poème dramatique, 1647 (privilège du 8 janvier 1646). *Advis des Libraires.*

(1) Mise en vers la même année, par Benserade et La Mesnardiére.

(2) *Quatrième dissertation*, 1663, p. 168.

(3) Desmarest, *Erigone*, 1639 ; — Puget de la Serre, *Le sac de Carthage*, 1642 ; — La Calprenède, *Hermenegilde*, 1643 ; — Puget de la Serre, *La Climene ou le triomphe de la vertu*, 1643 ; — Puget de la Serre, *Le martyre de Ste Catherine*, 1643 ; — G. de Scudéry, *Axiane*, 1643 ; — Puget de la Serre, *Thésée où le prince reconnu*, 1644 ; — Du Ryer, *Bérénice, tragi-comédie*, 1645.

(4) Dissertation sur la règle des vingt-quatre heures (1630), publiée dans C. Arnaud, *Etude sur la vie et les œuvres de l'abbé d'Aubignac*, 1887, p. 346. « Enfin pour la dernière [question] où vous trouvés à dire que l'on parle en vers et mesme en rime sur le théâtre, je suis très d'accord avec vous, et l'absurdité m'en semble si grande, que cela seul seroit capable de me faire perdre l'envie de travailler jamais à la Poésie scénique, quand j'y aurois une violente inclination. »

teur de la Pratique souhaitait, après tant de réductions et de renoncements. La tragi-comédie, par cela seul qu'elle avait continué à offrir à des poètes devenus plus habiles et à un public rendu plus difficile, son vieux magasin de décors et d'accessoires et sa scène inchangée, avait perdu en quelques années son pauvre pouvoir de suggestion. Il y avait bien eu quelques progrès dans le décor, mais lents, insuffisants, coûteux. D'Aubignac espérait que les habiletés qu'il enseignait permettraient de recréer, à peu de frais, le pouvoir de suggestion du théâtre. Il entrevoit des pièces où le décor serait à peu près inutile un « théâtre pur », où toute la matière sur laquelle doit travailler l'imagination du spectateur serait fournie par le poète et présentée par les acteurs, ses interprètes. Du moins il blâme vertement l'usage récent des indications scéniques, qui, « divisant l'application de l'esprit des Lecteurs, dissipent les images qu'ils commençaient à former par l'intelligence des vers » (1). Il traite des « Spectacles, Machines et Décorations du Theatre » (2), mais c'est avec un peu de mépris, et il ne conseille pas aux poètes « de s'occuper souvent à faire de ces Pièces de Theatre à Machines » ; il multiplie les restrictions ; il avoue sa peur que « l'émotion » du public ne nuise à ce qui est l'essentiel, les beaux récits, les belles tirades qui donnent à connaître l'habileté du poète.

D'ailleurs, dans le temps que d'Aubignac achevait d'écrire sa Pratique, vers 1650, il se faisait dans les poèmes dramatiques une séparation de grande conséquence. Les progrès tout récents de la machinerie théâtrale permettaient de produire des « tragédies à machines », où le poète n'était plus que l'auxiliaire du décorateur : *l'Ulysse dans l'île de Circé* de l'abbé Boyer (1648), *la Naissance d'Hercule ou Amphitryon* (1650), *l'Andromède* de Corneille (1650) sont à compter parmi les premiers de ces spec-

(1) *Pratique du théâtre*, p. 56.

(2) *Pratique du théâtre*, p. 355 et suiv.

tacles à féeries ; encore quelques années et l'opéra (1) va commencer sa destinée triomphale. Il tire, dès alors, à lui les intermèdes de musique de la trag-i-comédie, les ballets de cour, toute la machinerie théâtrale ; il vide à son profit le magasin d'accessoires et de décors de la tragédie et de la trag-i-comédie. Et, dans le même temps, par l'effet de cette création d'un genre nouveau et de sa spécialisation, le théâtre des poètes renonce de plus en plus à amuser les yeux ou à étourdir les imaginations par des spectacles surprenants. Le haut espoir que d'Aubignac avait conçu d'un théâtre pur va se réaliser plus complètement qu'il ne l'avait sans doute espéré.

En 1657, quand paraît la Pratique du théâtre, avec une quinzaine d'années de retard sur le moment vrai de sa naissance, les œuvres que l'on donne avec succès se sont insensiblement conformées aux principales exigences qu'a vait formulées, dès 1640, l'abbé d'Aubignac ; on porte au théâtre plus de tragédies que de trag-i-comédies, mais on donne encore des trag-i-comédies ; Thomas Corneille et Quinault en écrivent. Vingt ans après, le genre a disparu ; bientôt on ne comprendra même plus le sens exact de ce mot double. La tragédie l'a emporté et, avec elle, une doctrine neuve de l'illusion dramatique, un nouveau sens de l'émotion tragique.

Ce serait très mal représenter l'action de l'abbé d'Aubignac que de dire : il a puissamment contribué à substituer la tragédie à la trag-i-comédie ; car il ne condamne point la trag-i-comédie, et la tragédie qu'il rêve n'est pas la tragédie classique. Son idéal semble être plutôt une trag-i-comédie épurée, simplifiée, perfectionnée. Il n'exige nulle part les sujets antiques, il ne condamne en aucun endroit les sujets modernes ni les sujets romanesques ; il blâme les propos trop précis de religion au théâtre, mais il n'exclut pas la tragédie religieuse. Il n'interdit pas de porter sur la scène de l'action et du spectacle, il ne défend pas qu'on y tue ou qu'on s'y tue ; il veut des « incidents » nom-

(1) H. Prunières, *L'Opéra italien en France avant Lulli*, 1914.

breux, bien préparés, et qui tiennent le spectateur en haleine jusqu'à la catastrophe.

Les pièces de théâtre qu'il a écrites ou inspirées aident à comprendre l'idéal qu'il se proposait : la Pucelle d'Orléans (1) est assez significative. La légende de Jeanne d'Arc n'était point encore établie solidement, et son histoire heurtait bien des préjugés, dramatiques et autres. Passe encore pour ses aventures d'amazone : la tragi-comédie avait ses princesses héroïques ; mais le rôle douteux du roi, le rôle non douteux de l'Eglise ? A cause de l'unité de temps, on ne pouvait choisir que le jour de la mort de Jeanne, et ce jour-là il ne se passe rien, sauf le supplice que la bienséance et l'horreur du spectacle empêchaient de représenter. On ne pouvait montrer que des juges et des séances de tribunal : c'est un fort mauvais jeu de théâtre. Point de sentiments romanesques, point de passions violentes... D'Aubignac, par des procédés tout mécaniques, étend ou comprime les « incidents », il ajoute ou retranche à l'histoire. Cette tragédie « selon la vérité de l'histoire » — il est exact que la mort de Jeanne y est annoncée — nous paraît bien singulière ; mais il faut reconnaître que le temps y est bien réglé, le lieu convenablement choisi, les préjugés de l'époque ménagés... On ne pouvait faire mieux, sans doute, en 1650, avec ce sujet difficile.

Mais pourquoi chercher dans des œuvres manquées, et qui d'ailleurs, presque toutes, n'ont pas été poussées jusqu'aux chandelles, une image du théâtre qui plaisait à l'abbé d'Aubignac ? Il est un nom qui revient sans cesse dans la Pratique, accompagné des plus beaux éloges : Corneille. D'Aubignac le « propose toujours pour le Maître de la Scène » (2), il le dit « hautement élevé par dessus les autres de notre temps » (3), il l'égale aux Anciens (4).

(1) La pièce est publiée sans nom d'auteur ; mais d'Aubignac est nommé dans l'*Au Lecteur* du libraire.

(2) *Pratique du théâtre*, p. 162.

(3) *Pratique du théâtre*, p. 284.

(4) *Pratique du théâtre*, p. 307.

*Certes, il s'est repenti assez vite de sa grande admiration, et l'on verra dans cette édition les ratures et les corrections qu'il avait médité d'introduire dans sa Pratique afin de diminuer la part de gloire de Corneille. Mais c'était par souvenir d'une querelle personnelle, l'effet d'une jalouse de critique insuffisamment apprécié et cité ; aucun de ces gestes de mauvaise humeur ne porte jusqu'au fond des choses ; seules les expressions trop vives d'admiration disparaissent, leur nombre diminue ; mais Corneille reste, même après ces retouches, le vrai modèle de la tragédie et de la tragi-comédie, telles que d'Aubignac les souhaitait.*

*Après la Pratique lisons les Discours et les Examens de Corneille qui l'ont suivie de peu, et qui bien souvent lui donnent la réplique. Dans l'ensemble, le point de vue de Corneille est le même que celui de l'abbé d'Aubignac ; il y a seulement plus d'indulgence, moins de foi dans les théories, plus de disposition à accepter les justifications du succès. Mais les principes sont les mêmes, et la démonstration est quelquefois aussi méticuleuse.*

*Tout cet effort de critique nous aide à sentir un peu mieux la nature du plaisir que les tragédies de Corneille et les tragédies galantes et romanesques de ses rivaux ont donné aux Français, vers le milieu du xvii<sup>e</sup> siècle. Elles mélangent, d'une façon qui nous déconcerte d'abord, le romanesque et le raisonnable, le style précieux et le style familier, l'ardeur des passions et la simplicité de la vie quotidienne. Elles sont assez chargées d'événements, mais ce n'est plus le tumulte de 1630 : tout s'ordonne en vue d'une crise qui précède immédiatement la catastrophe, peu à peu l'action se restreint à cette crise, et la crise se développe assez pour occuper les cinq actes. Les héros, qui ne sont plus harcelés par le nombre et la grandeur des héroïsmes nécessaires, se donnent le loisir de se plaindre ou de s'exalter devant nous, et ils le font avec lucidité, en vers robustes et magnifiques. Le spectateur n'a plus d'autre souci que de les écouter : le décor réduit ne*

*lui demande aucun effort, l'intrigue ramenée à quelques incidents, et habilement conduite, ne permet plus les incertitudes et les équivoques. Une puissante logique intérieure anime ce concert harmonieux de passions et de gestes. C'est le tableau d'une vie réduite certes et pauvre, au regard des anciennes ambitions du théâtre, mais un tableau si simple, si suggestif qu'il permet chez les spectateurs une illusion presque totale ; si le poète est adroit et sait bien manier son vers, il peut retenir trois heures d'horloge ceux qui l'écoutent dans un état merveilleux d'attente et d'émoi.*

*D'Aubignac est mort en 1676, à soixante-douze ans. il a pu voir jouer les premières pièces de Racine. A-t-il compris, devant Andromaque et Bérénice, qu'on pouvait simplifier plus encore la tragédie qu'il ne l'avait pensé, dédaigner tout à fait le décor et l'agencement difficile de l'intrigue ? et s'il l'a compris, ne s'est-il pas obstiné dans un mécontentement de vieillard, qui se voit trop bien compris et dépassé ? Du moins nous savons que Racine faisait cas de la Pratique ; il en avait à lui un exemplaire qu'il a annoté (1) ; Boileau tenait l'auteur en estime, Dacier et Perrault lui ont donné des éloges. Il n'y a pas à s'en étonner : si vite que se périment les théories de la critique, on ne pouvait pas, en 1670, ne pas apprécier l'effort que d'Aubignac avait fait pour tirer le théâtre de ce qu'on appelait alors sa « barbarie ». Il n'est devenu ridicule que le jour où on ne l'a plus lu, où on ne l'a connu que par les propos dédaigneux de critiques très postérieurs, qui s'étonnaient de ne plus trouver le théâtre de leur époque en accord avec la Pratique du théâtre, et qui en faisaient grief à d'Aubignac ; il fut commode aussi de ne se souvenir que de sa dispute avec Corneille ; et l'histoire littéraire enregistra à son dam quelques-unes de ces anecdotes sur les querelles des gens de lettres, qui ont longtemps suffi à notre connaissance des grandes gloires anciennes.*

(1) Edition des grands écrivains, t. VI, p. 351.

(2) Voir C. Arnaud, *Etude sur la vie et les œuvres de l'abbé d'Aubignac*, 1887, p. 259 etsuiv.

On n'a réimprimé la Pratique qu'une fois, en 1715 : elle commençait à être un peu oubliée ; Racine était mort depuis près de vingt ans ; Campistron, Boursault, La Grange Chancel, Crébillon tendaient à revenir à la tragicomédie de 1640, pour rendre au théâtre du mouvement, de la vie et un peu de pittoresque ; l'influence anglaise s'annonçait. Il n'est pas étonnant que la Pratique réimprimée ait paru un peu intransigeante (1) ; mais on n'eut garde de la mépriser. « Le premier tome, disent les Mémoires de Trévoux (2), représente les mêmes préceptes que ce sçavant maître donna de son vivant pour perfectionner la scène. On peut dire qu'il la rendit en France si régulière que l'Antiquité sur laquelle il la réforma, pourrait nous envier sa perfection. »

Cet éloge est bien intentionné : il porte à faux ; d'Aubignac n'avait point un tel souci de l'antiquité ! Mais c'est cette réputation qui désormais s'appesantit sur lui. Le Dictionnaire des littératures de Vapereau, résumant l'opinion commune de ceux qui n'ont point ouvert le livre ou qui l'ont seulement feuilleté, déclare péremptoirement : « L'abbé d'Aubignac ne s'occupa dans sa Pratique ni de la poésie, ni de la nature, ni du sens commun, mais simplement de ce qu'avait dit ou n'avait pas dit Aristote. Son ouvrage est lourd, pénible, d'un esprit étroit et sans vues critiques ». Je souhaite que la réédition que je donne de ce vieux livre fasse apparaître l'injustice ridicule de ce jugement. Mais ce n'est pas la réhabilitation de l'abbé d'Aubignac qui me soucie : cette réimpression est une exhumation bien tardive ! J'espère que la plupart de ceux qui s'intéressent à la tragédie française en France et à l'étranger — ils sont nombreux — voudront bien lire jusqu'au bout ce livre ou le relire : je crois, très sincèrement, qu'ils y trouveront profit.

(1) *Journal littéraire de l'année 1725*, t. VI, 2<sup>e</sup> partie, p. 31 à 60.

(2) *Mémoires pour l'histoire des sciences et des Beaux-Arts*, Trévoux, mars 1716, p. 359 et 360.

**NOTE POUR LA LECTURE DU TEXTE**

---

Les notes qui ont pour appel une lettre entre parenthèses : (a), (b), (c), etc. reproduisent les notes de l'abbé d'Aubignac.

Les notes qui ont pour appel un chiffre entre parenthèses : (1), (2), (3), etc. reproduisent les corrections et additions manuscrites portées par l'abbé d'Aubignac sur un exemplaire de la *Pratique*, en vue d'une seconde édition.

Les mots suivis d'un astérisque : \*, dans le texte et à l'index, sont l'objet d'une explication dans les *notes* classées par ordre alphabétique (pages 399 à 419). On a, de parti-pris, négligé dans ces notes, tout ce qui concerne les références de l'abbé d'Aubignac à des auteurs anciens.

---

# LA PRATIQUE DU THÉATRE

---

## LIVRE PREMIER

---

### CHAPITRE PREMIER

---

*Servant de Preface à cét Ouvrage, où il est traitté  
de la Necessité des Spectacles, en quelle estime  
ils ont esté parmi les Anciens, et en quel  
estat ils sont maintenant parmi nous.*

Tous ces incomparables et fameux Genies, que le Ciel choisit de temps en temps, pour l'établissement des Estats, ou pour la conduite des Peuples, ne se contentent pas de les rendre vainqueurs de leurs Ennemis par la force des armes, de les enrichir de toutes les merveilles de la nature et de l'art par le commerce des nations estrangeres, et d'en adoucir les mœurs par les plus belles et les plus honnêtes connoissances. Mais considerant que la Nature, après avoir comblé ses plus nobles ouvrages de toutes les qualitez necessaires à leur perfection, leur donne encore la joye et le contentement, comme une derniere faveur, à laquelle toutes leurs autres excellences doivent contribuer : De mesme ces grands Politiques ont de coutume de couronner leur ministere par les plaisirs publics, et de faire que leurs plus glorieux travaux ne soient que des moyens, ou des pretextes pour donner aux Peuples qu'ils gouvernent, tous les divertissemens imaginables. Leurs victoires ne se marquent que par des jours de Festes, et par des Jeux. Toutes les dépouilles et les richesses des Estrangers ne s'apportent des extremitez

de la terre, que pour composer la pompe et les decorations des Spectacles, et les Sciences les plus curieuses ne sont cultivées, que pour produire des Hommes capables d'en inventer, et de les entretenir.

Aussi, quelles marques plus sensibles, et plus générales pourrait-on donner de la grandeur d'un Estat, que ces illustres divertissemens ? C'est par là que durant la paix on fait paroistre qu'il a beaucoup de richesses superfluës, beaucoup d'Hommes inutiles sans luy estre à charge, beaucoup de jours exempts des occupations nécessaires à l'entretien d'un si grand Corps, beaucoup d'Esprits civilisez et fertiles en toutes sortes d'inventions, et beaucoup d'habiles Ouvriers pour executer les plus ingenieuses pensées. Toutes les Republiques de Grece avoient chacune leurs Festes et leurs Jeux, où les autres Grecs estoient comme obligez d'assister, afin qu'elles parussent toutes égales en magnificence, aussi bien qu'en puissance, et en autorité. Et si les Republiques d'Italie n'ont pas été du pair avec Rome, au moins ont-elles monstré par leurs Cirques, et par leurs Theatres particuliers, que cedant toutes à cette Maistresse du monde, elles n'estoient en rien moindres les unes que les autres.

Mais quand durant la guerre on continuë ces Jeux dans un Estat, c'est donner des témoignages bien signalez, qu'il a des tresors inépuisables et des Hommes de reste ; Que les perils et les travaux d'une Campagne qui vient de finir, et d'une autre qui commencera bientost, ne changent, ni l'esprit, ni l'humeur, ni le courage de ceux qui composent ces armées ; Qu'ils sont ravis d'entreprendre les grandes choses dans la belle saison, puisqu'ils en voyent les images durant l'hiver avec tant de plaisir ; Que leurs Conquestes peuvent bien contribuer à leur gloire, et non pas à leur felicité qui semble leur estre desja toute acquise ; Et que les avantages de leurs Ennemis leur sont si peu considerables, que la joie publique n'en est pas seulement alterée.

Ce fut pour cela que les Atheniens ayant receu dans le Theatre la nouvelle de la défaite entiere de leur armée devant Syracuse, n'en voulurent pas interrompre les Jeux, et les Ambassadeurs estrangers qui assistoient à ce Spectacle, et qui considererent cette action, admirerent leur generosité plus difficile à vaincre que leur Republique. Et si nous parlons sainement de ce qui se passa sous le ministere du grand Cardinal de Richelieu durant plusieurs années dans Paris, et dans Vienne, ces deux fameux sieges de deux Empires jaloux, nous dirons que ces deux grandes Villes par leurs Magnificences, par leurs Comedies, par leurs Balets incomparables, et par tous leurs divertissement superbes et pompeux, se sont efforçées de faire croire à tout le monde, que tous les évenemens de la guerre sont indifferens à leur bonne ou à leur mauvaise Fortune.

Il ne faut pas s'imaginer pourtant, que les Spectacles ne puissent rien donner qu'une splendeur vaine et inutile. C'est une secrete instruction des choses les plus utiles (1) au peuple et les plus difficiles à luy persuader. Car pour les Spectacles où sont imprimées quelques images de la guerre, ils accoutumement peu à peu les hommes à manier les armes, ils leur rendent familiers les instrumens de la mort, et leur inspirent insensiblement la fermeté de cœur contre toutes sortes de perils. D'ailleurs la vanité gagne souvent sur l'esprit humain ce que la raison ne pourroit peut-être pas obtenir, et cette jalouse humeur dont il ne se peut dépouiller, y fomente continuellement je ne scay quel desir de vaincre, qui l'anime ; qui l'échauffe et qui l'emporte au delà de ses foiblesses naturelles. D'où vient que la gloire qu'un autre reçoit pour avoir fait quelque honneste action en public, et le recit éclattant des vertus heroïques de ceux-là mesmes qui ne sont plus, nous donnent toujours quelque presomptueuse

(1) Nécessaires.

croyance, que nous sommes capables d'en faire autant. Cette presumption devient incontinent après envieuse. Cette envie qui tient plus de la bonne émulation que de la malignité, produit en nous un noble désir d'acquerir l'honneur que nous ne pouvons refuser aux autres. Et ce noble desir de les imiter nous élève le courage à tout entreprendre pour en venir à bout.

Pour les Spectacles qui consistent autant dans les discours que dans les actions, comme furent autres-fois les disputes de Theatre entre les Poëtes Epiques ou Dramatiques, ils sont non seulement utiles, mais absolument nécessaires au Peuple pour l'instruire, et pour lui donner quelque teinture des vertus morales. Les esprits de ceux qui sont du dernier Ordre, et des plus basses conditions d'un Estat, ont si peu de commerce avec les belles connoissances, que les maximes les plus générales de la Morale leur sont absolument inutiles. C'est en vain qu'on veut les porter à la vertu par un discours soutenu de raisons et d'autorités, ils ne peuvent comprendre les unes, et ne veulent pas déferer aux autres.

Il y a certes bien loin de la capacité de ces Ames vulgaires aux sublimes speculations des Sçavants et aux distinctions ingenieuses des Philosophes. *Que la Felicité consiste moins dans la possession des choses, que dans le mépris ; Que la vertu ne cherche point d'autre recompense que soy mesme ; Qu'il n'y a point d'interest assez grand pour obliger un homme d'honneur à faire une lâcheté.* Toutes ces veritez de la Sagesse sont des lumieres trop vives pour la foiblesse de leurs yeux. Ce sont des paradoxes pour eux, qui leur rendent la Philosophie suspecte, et mesme ridicule. Il leur faut une instruction bien plus grossiere. La raison ne les peut vaincre, que par des moyens qui tombent sous les sens. Tels que sont les belles representations de Theatre que l'on peut nommer véritablement l'Ecole du Peuple

La principale regle du Poëme dramatique, est que

les vertus y soient toujours recompensées, ou pour le moins toujours louées, malgré les outrages de la Fortune, et que les vices y soient toujours punis, ou pour le moins toujours en horreur, quand mesme ils y triomphent. Le Theatre donc estant ainsi reglé, quels enseignemens la Philosophie peut-elle avoir qui n'y deviennent sensibles ? C'est là que les plus grossiers apprennent, que les faveurs de la Fortune ne sont pas de vrays biens, quand ils y voyent la ruine de cette royalle Famille de Priam. Tout ce qu'ils entendent de la bouche d'Hecube, leur semble croyable, parce qu'ils en ont la preuve devant les yeux. C'est là qu'ils ne doutent point que le Ciel ne punisse les coupables par l'horreur de leur forfait, quand Oreste bourrelé de sa propre conscience, y fait ses plaintes, et paroist agité publiquement de sa fureur. C'est là que l'Ambition passe devant eux, comme un grand mal, quand ils considerent un Ambitieux plus travaillé par sa passion que par ses Ennemis, violer les loix du Ciel et de la Terre, et tomber en des mal-heurs inconcevables, pour avoir trop entrepris. C'est là qu'ils reconnoissent l'Avarice pour une maladie de l'amé, quand ils regardent un Avaricieux persecuté d'inquietudes continuelles, de soins extravagants, et d'une indigence volontaire au milieu de ses richesses. Enfin c'est là qu'un homme supposé les rend capables de penetrer dans les plus profonds sentimens de l'humanité, touchant au doigt et à l'œil, s'il faut ainsi dire, dans ces peintures vivantes des veritez qu'ils ne pourroient concevoir autrement. Mais ce qui est de remarquable, c'est que jamais ils ne sortent du Theatre, qu'ils ne remportent avec l'idée des personnes qu'on leur a representées, la connoissance des vertus et des vices, dont ils ont veu les exemples. Et leur memoire leur en fait des leçons continues, qui s'impriment d'autant plus avant dans leurs esprits qu'elles s'attachent à des objets sensibles, et presque toujours presens.

D'ailleurs comme il y a toujours dans un Etat une infinité de gens qui demeurent oysifs, (a) ou parce qu'ils ne sont pas d'humeur assez laborieuse, ou parce que leur employ n'est pas continual, cette faineantise les porte ordinairement ou à s'abandonner à des débauches honteuses et criminelles, ou à consumer en peu d'heures ce qui pourroit suffire à l'entretien de leur famille durant plusieurs jours. Et ils se trouvent souvent contraints de faire de mauvaises actions pour soustenir leurs débauches, ou pour remedier à leur nécessité pressante. Or à mon avis, l'un des plus dignes soins de la bonté d'un Souverain envers ses Sujets, est de les empescher, tant qu'il peut, d'estre oysifs. De sorte que comme il serait bien mal-aisé, et qu'il ne seroit pas mesme raisonnable de leur imposer des travaux continuels ; il leur faut donner les Spectacles, comme une occupation générale pour ceux qui n'en ont point. Le plaisir les y attire sans violence, les heures de leur repos s'y écoulement sans regret, ils y perdent toutes les pensées de mal faire, et leur oysiveté mesme s'y trouve occupée.

Ainsi, soit par la consideration de la joie qui fait le plus grand bien des hommes, et sans lequel tous les autres n'ont point de douceur ; soit pour faire paroistre la grandeur d'un Etat dans la paix, ou durant la guerre, soit pour inspirer au Peuple, le courâge, ou pour l'instruire insensiblement en la connoissance des vertus, soit pour remedier à l'oisiveté, l'un des plus grands maux qui puisse estre dans un Etat, les Souverains ne peuvent rien faire de plus avantageux pour leur gloire, et pour le bien de leurs Sujets, que d'établir et d'entretenir les Spectacles et les Jeux publics avec un bel ordre, et avec des magnificences dignes de leur Couronne.

(a) *Comoedias et Tragoedias otiosis damus : nemo enim in Theatrum venit qui non libens velit id temporis amittere.* Scalig. lib. 3. c. 124. Poët.

Il faut bien certes que les Spectacles soient tres-importans au gouvernement des Estats ; puisque la Philosophie des Grecs, et la Majesté des Romains ont également appliqué leurs soins pour les rendre venerables et éclatans. Ils les rendirent venerables en les consacrant toujours à quelqu'un de leurs Dieux, et les mettant sous la charge des premiers Magistrats (a) de leurs Republiques ; et ils les rendirent éclatans en tirant la dépense qu'il y falloit faire, des tresors publics, et de la bourse des Magistrats qui s'efforçoient d'y réussir à l'envy les uns des autres, pour rendre leurs ministeres plus considerables. Souvent mesme les grands Seigneurs les donnoient au Peuple pour concilier sa bien-veillance. Et afin que ces Jeux fussent mieux receus, ils obligeoient d'y travailler tous ceux qui pouvoient contribuer à leur excellence. Ils faisoient venir des païs estranges toutes les personnes, et toutes les choses capables d'en augmenter les plaisirs. Ils avoient des Couronnes pour les vainqueurs en toute sorte d'exercices, et des Statuës pour ceux qui avoient donné ces Spectacles avec des magnificences extraordinaires.

C'estoit peu neantmoins pour ces illustres victorieux que de jouir ainsi des plaisirs publics, s'ils n'en eussent fait part à toutes les autres Nations. Les Grecs les portèrent dans l'Asie, et les Romains dans l'Afrique, et dans l'Europe. Ils ne voulurent pas seulement donner leurs Dieux et leurs loix aux peuples qu'ils avoient soumis, ils y ajoutèrent encore les Jeux, et les Spectacles, pour faire voir que leur Domination n'étoit pas tyannique, mais bien-faisante : Qu'ils n'avoient pas pris les armes pour détruire les Peuples, mais pour les rendre heureux ; Et qu'ils eussent trouvé quelque chose à redire à leur felicité, s'ils ne l'eussent communiquée à toute la terre. Le Theatre de Sardis en l'Asie Mineure, celuy de Cartage en Afrique, et ceux de Douay, de

(a) *Xiphil. in Adrian.*

Nismes et d'Autun dans les Gaules, en sont des témoignages encore vivans ; bien qu'il ne nous en reste que de vieilles ruines. Et lors que le grand Constantin transporta le Siege de l'Empire dans cette ville celebre, par les bâtimens qu'il y fit, et par son nom qu'il luy donna, il y voulut aussi transporter les Jeux du Cirque et du Theatre ; afin de monstrarer qu'il n'y vouloit pas seulement établir la puissance et la richesse, mais aussi tous les contentemens qu'un Souverain pouvoit donner à son Peuple.

Mais ils ne se contenterent pas de les porter ainsi par tout le monde. Ils s'efforceront de les rendre eternels, afin de rendre leurs Conquestes non seulement glorieuses par la memoire des grandes choses qu'ils auroient faites ; mais toujours sensibles par ces agreables monumens. C'est pour cela qu'ils firent dresser autrefois avec tant d'art ces Edifices majestueux, ces Cirques, ces Theatres, et ces Amphitheatres, qu'ils firent bâtir de marbre, et d'autres materiaux capables en apparence de resister à la fureur du temps.

Mais comme si l'Homme imprimoit les caracteres de sa mortalité dans tous les ouvrages qui sortent de sa main, ces superbes Monumens, ces Cirques, ces Theatres, et ces Amphitheatres, qui sembloient promettre l'immortalité à laquelle ils estoient consacrez, ont enfin rencontré leur cheute et leur destinée. Le torrent des siecles qui renverse toutes choses, qui les dissipe, les entraîne et les engloutit nous laisse à peine la connoissance de leur figure dans quelques vieux restes de bâtimens démolis. La raison mesme a secondé la fureur du Temps, et s'est en quelque façon interessée dans la ruine d'une partie des Spectacles anciens. Les Combats à outrance d'homme à homme, et des hommes contre les bestes farouches, ne sont point venus jusqu'à nous ; parce qu'ils estoient contraires à l'humanité que l'Evangile a conservée, comme un fondement de la Charité Chrestienne. Cette mesme consideration fit cesser

les Naumachies, où l'on voyoit des Batailles Navales de quinze à vingt mille hommes, et la dépense en estoit si grande, que l'Empire Romain semble en avoir esté seul capable. Car pour ce qui nous en reste dans ces petits Combats qui se font sur l'eau en plusieurs endroits de ce Royaume, ce n'en est qu'une image bien legere et peu digne des soins d'un Grand Prince. Les courses des chariots avec les autres Jeux du Cirque ont enfin esté negligez pour estre inutiles. Les Courses de Bague et les Combats à la Barriere qui leur succederent en quelque sorte, se sont perdus aussi peu à peu par la mesme raison, la Lance n'estant plus en usage dans la Guerre, non plus que les Chariots. Car pour les courses d'Hommes et de bestes, de Taureaux et de Lions qui se font encore en Italie, elles doivent estre plutôt mises entre les bouffonneries, et les choses ridicules, que comparées à celles qui se faisoient dans l'Antiquité.

Le Javelot n'est plus de service, et pour cela nous avons méprisé l'Exercice où l'on acqueroit l'adresse de le jettter, et de s'en bien servir contre ses Ennemis.

Le Disque ou Palet n'est plus maintenant qu'un Jeu de valets, sans art et sans honneur.

L'Escrime des poins ou le Combat des Cestes, nous a semblé propre seulement à la dureté des Sauvages, et ce seroit, à mon avis, une mauvaise galanterie pour la Cour de France (1).

Le Jeu de paume ou (a) *Sphæromachie* n'a plus rien de sa manière ni de sa gloire ancienne. Il est tellement changé qu'il n'est plus reconnoissable, et n'y ayant plus de Couronnes, ni de Palmes pour les vainqueurs, il est devenu un passe-temps volontaire.

(a) *Agonot, Fabr. l. c. 6.*

(1) *Ajoute* : Que de voir nos jeunes courtisants sortir d'un jeu si rude avec une maschoire cassée, ou quelque bras estropié.

Quant aux (a) Athelletes ou Lutteurs, ils sont demeurez en peu de Provinces ; parce qu'il estoit contre l'honnêteté, non seulement que des Hommes, mais aussi que des Femmes toutes nuës fissent publiquement de leur force ou de leur beauté un Spectacle de turpitude. Et dans les lieux où la Lutte s'est conservée, l'on n'y reçoit plus les Femmes. Ainsi la Lutte en perdant sa premiere honte, a perdu sa premiere splendeur, n'estant plus rien qu'un ébatement ridicule, et non pas un exercice glorieux et reglé, pour lequel mesme il falloit mener une vie toute particulière.

Il en est arrivé tout autant de ces fameux combats de l'Amphitheatre, où l'on amenoit des extremitez de la terre, toutes sortes de bestes farouches pour les faire égorgier les unes par les autres. (b) Car de voir battre maintenant parmy nous des Dogues contre un Lion, qu'un Basteleur traîne de Province en Province pour gagner du pain, et les autres combats de Bestes qui sont encore en Italie, comme des restes de l'Amphitheatre, ce sont des choses insuportables, impertinentes et tout à fait indignes de la grandeur de ce Royaume.

Les feux de joye ont eu une meilleure destinée. Car si les nostres n'ont pas gardé l'ordre ni l'artifice qu'ils avoient parmy les Anciens, ils ne sont en rien décheus de leur premiere magnificence. (c) J'en puis dire autant des Balets dont nous avons toujours assez heureusement conservé l'éclat encore que notre manière de dancer n'ait presque rien de commun avec celle des Grecs, et des Romains. Mais ceux que nous avons veu

(a) *Petr. Fabr. in Agon. passim. Suet. in Domit. c. 4. El pugnas faeminarum dedit, etc. Mart. l. 1. Stat. Silv. et Juvenal, Satyr. 1.*

(b) *Nostri saeculi ludicra nihil cum antiquis simile, quum incondite, ineptè nulla in conficiendis arte, sed tumultuariè, et sine ullo figurae artificio fiant, etc. Onu. in Lud. Circ. l. 2. c. 18.*

(c) *Apul. Plut. Athen.*

à Paris, dont les merveilles ont receu l'applaudissement universel, et ont merité l'admiration des deux plus grands Roys de l'Europe, et de toute leur Cour : ces Balets\*, dis-je, où l'on a représenté par deux fois toute la machine du monde, les Cieux, la Mer, la Terre et les Enfers surpassent sans mesure tout ce que nous pouvons rencontrer de ces illustres Divertissemens dans les Memoires de l'Antiquité.

Pour le Theatre, il n'a pas esté plus heureux que le Cirque. Car sans parler des autres Spectacles qui s'y donnoient au Peuple, l'Art de composer les Poëmes dramatiques, et de les representer, semble avoir eu la mesme destinée que ces superbes Edifices, où les Anciens les ont tant de fois admirez. Il a suivi leur cheute, et a long-temps esté comme enseveli sous les ruïnes d'Athenes et de Rome. Et quand on l'a relevé dans les derniers temps pour le faire revivre en ce Royaume, il a paru comme un corps, deterré, hideux, difforme, sans vigueur et presque sans mouvement. Les pieces de Theatre estoient lors sans doctrine, et sans autre agrément que celuy de la nouveauté. La composition sans art, et les vers sans politesse : Les Acteurs n'avoient aucune intelligence du mestier qu'ils entreprenoient, Les representations estoient toutes deffectueuses, et les ornements ridicules. (a) Jusques-là mesme qu'ils n'avoient pas seulement une toile peinte pour couvrir les personnages qui devoient disparaître, et l'on tenoit pour absens ceux qui ne se mettoient point en estat de parler.

Il est vray que dans nostre Siecle nos Poëtes ayant repris le chemin du Parnasse, sur les routes d'Euripide et de Terence, et s'estant trouvé des Acteurs dignes de tenir la place d'Esope ce fameux joüeur de Tragedies et de Roscius ce celebre Comedien ; La Scene a

(a) *Nunc in Gallia ita agunt fabulas, ut omnia in conspectu sint, universus apparatus dispositus sublimibus sedibus, personae ipsae nunquam discedunt, qui silent, pro absentibus habentur.* Scalig. lib. 1, c. 21. Poët.

repris un nouveau visage, et les rides que sa vieillesse luy avoit imprimées sur le front, ont perdu beaucoup de leur difformité. Heureuse de n'avoir pas esté desagreable au plus merveilleux Esprit du monde ; je veux dire au Grand Cardinal de Richelieu et d'avoir encore eu assez d'agrément pour mériter ses graces. Car ce fut par ses liberalitez qu'elle receut de nouvelles forces, et qu'elle commença de rentrer dans ses anciens droits, sa premiere beauté, sa noblesse et sa splendeur. Et ce fut par ses soins que tout ce que l'Antiquité vid jamais de sçavant, d'ingenieux et de magnifique, revint peu à peu sur nostre Theatre.

Il faut pourtant confesser que le Theatre estoit tombé d'un si haut point de gloire, dans un si profond mépris, qu'il estoit bien difficile de le restablir entièrement, et que dans sa chute il a receu de si grandes playes, qu'elles ne pouvoient estre gueris qu'avec beaucoup de temps et de peines. Mais puisque la mesme main qui lui avoit fait un si bon accueil, n'a pasachevé son rétablissement, il n'y a guere d'apparence qu'il arrive jamais à sa perfection, et qu'il se soutienne mesme longtemps. Et sa recheute sera d'autant plus dangereuse, qu'il ne se trouve pas en tous les Siecles des Genies pourveus de la suffisance, de la liberalité, de la pureté des mœurs, et des autres qualitez nécessaires à ce dessein. La vie de ce Grand Homme a fait le Siecle des grandes et des nouvelles choses. Toutes celles qui n'ont point acquis sous luy leur perfection ni l'affermissement de leur estat, auront peine à rencontrer l'occasion de le pouvoir faire. Aussi n'appartenloit-il à personne de donner à la France ces plaisirs legitimes, qu'à celuy-là mesme qui multiplioit de jour en jour ses Palmes et ses Lauriers. Il étoit bien juste que celuy qui s'estoit rendu semblable aux Cesars et aux Pompées dans ses victoires, les imitât encore en la restauration du Theatre et de ces illustres divertissemens. Enfin la gloire et

la grandeur des Spectacles ne pouvoit mieux venir que de celuy qui s'estoit rendu luy-mesme le plus glorieux et le plus grand Spectacle du Monde.

Aussi ce fut pour luy complaire que je dressay la Pratique du Theatre qu'il avoit passionnément souhaitée, dans la croyance qu'elle pourroit soulager nos Poëtes de la peine qu'il leur eust fallu prendre, et du temps qu'il leur eust fallu perdre, s'ils eussent voulu chercher eux-mesmes dans les Livres, et au Theatre, les observations que j'avois faites. Et ce fut encore par son ordre que je fis un Projet pour le rétablissement du Theatre François, contenant les causes de sa décadence, et les remedes qu'on y pouvoit apporter ; le dessein luy en fut si agreable, et il conceut tant d'esperance de le faire réussir, qu'il m'avoit obligé de commencer à traitter dans toute son étendue ce que je n'avois fait que toucher sommairement, s'estant engagé d'employer à l'execution de ce dessein tout son pouvoir et ses liberalitez. La mort de ce Grand Homme a fait avorter ces deux ouvrages, mais voicy le premier que j'abandonne, tel qu'il est, aux sollicitations de mes Amis. Pour le second, je me contenteray d'en donner au Public ce simple projet, n'estimant pas à propos d'en mettre au jour six ou sept Chapitres qui furent tracez dés ce temps là, qui sont encore imparfaits et mal ordonnez.

---

## CHAPITRE II

### *Du Dessein de cet Ouvrage.*

La gloire où s'est elevé le Theatre François depuis quelque temps fera peut-estre croire que ce discours est entierement inutile, et que nos Poëtes ayant donné tant de Poëmes au Public avec une approbation générale, ne peuvent tirer aucun avantage d'une instruction qui n'est que le remede à des defauts auxquels il ne sont plus sujets. Aussi n'ay-je pas la vanité d'entreprendre cét Ouvrage pour les avertir des choses qu'ils pratiquent tous les jours si heureusement, ni pour corriger des fautes qu'ils ne sont plus capables de faire. J'écris seulement pour faire connoistre au Peuple, l'excellence de leur Art, et pour luy donner sujet de les admirer, en monstrant combien il faut d'adresse, de suffisance, et de precautions pourachever des Ouvrages qui ne donnent à nos Comediens que la peine de les reciter, et qui ravissent de Joye ceux qui les écoutent. En quoy, certes, il me semble que je pourray contribuer quelque chose, non seulement à la gloire de nos Poëtes ; mais encore au plaisir de tout le Monde. Car on goûte avec plus de satisfaction les belles choses, quand on peut découvrir les raisons qui les rendent agreeables. Et comme nous avons plus d'admiration pour les Pierres precieuses, quand avec leurs nobles qualitez naturelles nous considerons à combien de perils s'exposent ceux qui nous les apportent : Je me suis persuadé que l'on auroit plus d'admiration et de joye dans la representation des merveilleux Poëmes de nos Theatres, quand par la connoissance des regles qu'il y faut observer, les Spectateurs penetreront dans toutes leurs beautez, et considereront combien de Meditations, de Veilles, et de Reflexions elles ont costé à ceux qui

nous les donnent. Mais chacun (1) s'étonnera sans doute de voir un si petit Discours pour un dessein si grand et si peu connu, que les raisons n'y soient traitées que superficiellement, que les autoritez et les exemples y soient rares et seulement touchez comme en passant, et qu'il soit partout sans ornement, sans aucune periode ajustée, sans aucune comparaisonachevée, et sans aucun artifice qui puisse luy procurer un accueil assez favorable. A quoy je pourrois dire premierement que c'est une instruction qui partant doit estre toute nuë, intelligible et sans autre grace que la vérité. Mais la plus puissante excuse de ce defaut est en ma personne. Un si noble et si curieux dessein demande un esprit plus vaste et plus ingenieux que le mien, et une santé plus capable d'estude et de travail que la mienne. Ce que je donne au Public n'est pas un Traitté ; mais un Sommaire où j'expose simplement les Observations que j'ay faites sur ce sujet, sans entrer dans aucune contestation avec les modernes, dont les sentimens sont peut-estre plus raisonnables que les miens, sans m'arrester à l'explication de plusieurs autoritez qui feroient de beaux Entretiens, et sans aller au delà de mes premières pensées. Tout ce que l'on doit voir icy n'est que l'abbregé des matieres que j'avois resolu de traitter plus au long, si plusieurs considerations ne m'en avoient osté la force et la volonté. Que si par hasard on remarque des endroits un peu mieux soutenus que les autres, c'est que je n'ay rien voulu retrancher de mes Memoires, et que mes Amis les ont exigez de moi tels qu'ils estoient avec la foiblesse, l'imperfection, et l'inégalité où l'Esprit s'emporte avec déreglement, dans les premières ardeurs, quand on fait le Plan d'un grand Ouvrage. Si l'on y trouve quelque chose de raisonnable, je ne me repentiray point de l'avoir tiré des tenebres, ou pour dire plus vray de l'avoir sauvé des flammes où

(1) On.

je l'avois condamné. Et quand on ne pourroit en approuver la briefveté, l'ordre ni le fonds, il arrivera peut-estre qu'un autre plus laborieux, et plus heureux rencontrant le chemin ouvert, et le secours de quelque illustre Protecteur, passera jusqu'à des perfections que je n'ay pas seulement imaginées.

---

### CHAPITRE III

---

#### *De ce qu'il faut entendre par Pratique du Theatre.*

Il semblera peut-être qu'il y ait de la temerité, ou du moins qu'il soit entierement inutile d'écrire de la Poësie, apres tant d'excellens Auteurs Anciens et Modernes qui nous en ont donné des Traittez assez amples, et remplis de toutes sortes de doctrine, et qui principalement ont travaillé sur la Poësie dramatique, comme la plus difficile, et la plus agreable. Mais si l'on peut croire avec Seneque que toutes les choses veritables ne sont pas encore dites, on le peut assurer au sujet que j'entreprends. Car tout ce que j'ay pu voir jusques icy touchant le Theatre, en contient seulement des Maximes generales, qui n'en est proprement que la Theorie. Mais pour la Pratique et l'application de ces grandes instructions, je n'en ay rien trouvé ; et j'ose dire que la pluspart des Discours que nous en avons, ne sont que des Paraphrases, et des Commentaires d'Aristote avec peu de nouveautez, et avec beaucoup d'obscurité.

Je ne pretends pas m'arrester icy à satisfaire les vaines pensees de quelques Grammairiens Critiques, et de quelques scrupuleux Logiciens, qui peut-être ne voudroient pas admettre cette distinction dans un Art dont tous les preceptes ne regardent que la Pratique. Car les raisonnables Sçavants l'aprouveront sans doute, puisqu'il est toujours permis de distinguer dans un Art, la connoissance des Maximes et leur usage, comme dans toutes les Sciences pratiques. Outre que dans l'execu-tion des preceptes generaux, il y a diverses observations à faire, dont on ne parle point quand on enseigne l'Art, et qui sont neantmoins tres-importantes. Ainsi l'Architecture desseigne les grandes beautez des

bastimens, leurs nobles proportions et toutes leurs magnificences ; mais elle n'exprime pas mille petits usages necessaires, et dont le Pere de Famille doit prendre un soin particulier, quand il met la main à l'œuvre. Ainsi l'Art de joüer du Luth, s'il estoit reduit en regles, ne pourroit enseigner que des choses generales, par exemple, le nombre des cordes et des touches, la maniere de faire les accords et les passages, les tremblemens, et les mesures ; mais il faudroit toujours apprendre des Maistres, dans l'execution, la delicatesse de pincer la corde diversement, d'alterer un peu les mesures avec grace, de donner un beau mouvement à son Jeu, et mille autres particularitez que peut-estre on negligeroit, ou qu'il seroit bien mal-aisé d'écrire. Il en est arrivé de mesme du Theatre, on a traitté fort au long l'Excel-lence du Poëme dramatique, son Origine, son Progrez, sa Definition, ses Espèces, l'Unité de l'Action, la Mesure du temps, la Beauté des Evenemens, les Sentimens, les Mœurs, le Langage, et mille autres telles matieres, et seulement en general, que j'appelle la Theorie du Theatre. Mais pour les observations qu'il falloit faire sur ces premières Maximes, comme l'adresse de preparer les Incidens, et de reünir les Temps et les Lieux, la Continuité de l'Action, la Liaison des Scènes, les Intervalles des Actes, et cent autres particularitez, il ne nous en reste aucun Memoire de l'Antiquité, et les Modernes en ont si peu parlé, qu'on peut dire qu'ils n'en ont rien écrit du tout. Voilà ce que j'appelle la Pratique du Theatre.

Mais si les Anciens n'ont rien écrit de la Pratique du Theatre, c'est peut-estre à cause qu'elle estoit commune de leurs temps, et qu'ils ne croyoient pas qu'elle dûst jamais estre ignorée. Aussi pour peu qu'on lise leurs Ouvrages, et qu'on fasse reflexion sur l'adresse dont ils se servent par tout, il est aisé de la decouvrir. Mais la pluspart des Modernes l'ont ignorée pour avoir méprisé les Poëmes de ces grands Maistres ; ou s'ils

les ont veus, ils ont negligé d'en observer les delicatesse et d'y considerer l'art dont ils entreprenoient neantmoins de faire des Chef-d'œuvres (1) car il faut poser pour une Maxime indubitable, que jamais personne ne sera scavant dans la Poësie Dramatique, que par le secours des Anciens, et l'intelligence de leurs ouvrages.

---

(1) *Ajoute* : Et Corneille a faict tout son premier volume avant que de scavoir qu'il y eût un Art pour composer des Tragedies comme il l'advouë dans son examen sur la Mélite\*. Et je ne comprends pas comment un homme est assez hardy pour vouloir travailler à des ouvrages dont il n'a aucune connoissance, ny ce que l'on en peut attendre de regulier et de bien conduit, quand non seulement il n'en scait pas les regles, mais qu'il ne scait pas mesme qu'il y en a.

## CHAPITRE IV

### *Des Regles des Anciens.*

Je fus certes bien surpris, il y a quelques années, de voir en grande estime dans Paris, et mesme à la Cour, des Poëmes Dramatiques, dont il n'y avoit pas seulement une Scene qui ne péchast en quelque chose contre la vray-semblance (1). Mais je le fus bien davantage, lors que voulant parler de ces desordres, et expliquer les moyens d'y réussir plus raisonnablement, je vis que mes discours estoient pris pour les réveries d'un Melancolique qui s'imaginoit ce qui ne fut jamais, et ce qui ne pouvoit estre. Toutes les Regles des Anciens dont je pretendois qu'il falloit suivre la conduite pour faire éclatter toutes les beautés du Theatre, estoient rejetées, comme des nouveautez que l'on voudroit introduire dans le gouvernement de l'Estat, ou dans les mystères de la Religion. Il ne falloit point demander, Combien de temps deroit une Action que l'on representoit, En quel lieu se passoient toutes les choses que l'on voyoit, ni combien la Comedie avoit d'Actes ? Car on répondoit hardiment, qu'elle avoit duré trois heures, Que tout s'estoit fait sur le Theatre, et Que les Violons en avoient marqué les intervalles des Actes. Enfin c'estoit assez pour plaire, qu'un grand nombre de Vers recitez sur un Theatre portast le nom de Comedie. Mais m'estant avancé dans la connoissance des Scavants de nostre Siecle, j'en rencontray quelques-uns assez intelligens au Theatre, principalement dans la Theorie et dans les Maximes d'Aristote, et d'autres qui s'appliquoient mesmes à la considération de la Pratique, et tous ensemble approuverent les sentiments que j'avois de l'aveuglement volontaire de nostre Siecle, et m'ay-

(1) Ajoute : et contre le bon sens.

derent beaucoup à confondre l'opiniastreté de ceux qui refusoient de ceder à la raison. Si bien que peu à peu le Theatre a changé de face, et s'est perfectionné jusqu'à ce point, que (a) l'un de nos Auteurs les plus celebres a confessé plusieurs fois, et tout haut, qu'en repassant sur des Poëmes qu'il avoit donnez au Public avec grande approbation, il y a dix ou douze ans, il avoit honte de luy-mesme, et pitié de ses Approbateurs. J'ay neantmoins eu le mal-heur d'avoir encouru pour cela la disgrace de quelques petits Auteurs qui ne se sentoient pas assez forts d'estude et de genie pour suivre l'Art du Theatre dans l'excellence qu'il acqueroit, et de m'estre attiré la haine d'une partie de nos Comediens : Car leur dessein n'estant que de profiter de leur honte, et non pas de se rendre habiles en leur Mestier, ils se sont imaginez que la rigueur des regles (c'est ainsi qu'on en parloit au commencement) rebuteroit les petits Auteurs, et retarderoit de beaucoup le travail des autres. De sorte qu'ils pensoient courir fortune de se voir bien-tost réduits à prendre quelque honneste employ, faute de Pieces nouvelles à mettre sur le Theatre. Mais le succès a confondu cette ignorance. Car on ne vit jamais tant de Poëmes Dramatiques, ny de plus agreables, que depuis ce temps, encore que nous n'ayons plus de Valerans\*, de Veautrays\* ni de Mondorys\* pour Acteurs.

Neantmoins parce qu'il s'est rencontré des Esprits bien faits, qui pour estre peu versez dans l'Antiquité, ont voulu soutenir avec quelque apparence de raison les erreurs de nostre Siecle : je suis obligé de répondre pour lever leur scrupule, et pour satisfaire à beaucoup de gens qui ne peuvent encore se détrömer que tres-mal aisément. Voicy donc cinq Objections que l'on m'a faites ordinairement contre les Regles des Anciens.

(a) *Monsieur de (1) Corneille.*

(1) *Supprime de.*

Premierement qu'il ne faut point se faire de Loy par exemple, et que la Raison doit toûjours prévaloir sur l'Autorité. .

Secondement, que les Anciens mémes ont contrevenu souvent à leurs propres regles.

Troisiémement, que l'on avoit mis sur le Theatre en nostre langue, des Poëmes Anciens qui avoient été tres mal receus.

En quatriéme lieu, qu'on avoit donné de grands applaudissemens à des pieces de nos Modernes, quoy qu'elles fussent entierement contre ces Regles.

Et qu'enfin si ces rigoureuses Maximes s'observoient toûjours, on perdroit souvent au Theatre les plus grandes beautez des Histoires veritables ; parce que les plus notables evenemens en arrivent d'ordinaire en divers temps et en divers lieux.

Quant à la premiere Objection, je dis que les Regles du Theatre ne sont pas fondées en autorité, mais en raison. Elles ne sont pas établies sur l'exemple, mais sur le Jugement naturel. Et quand nous les nommons l'Art ou les Regles des Anciens, c'est parce qu'ils les ont pratiquées avec beaucoup de gloire, apres diverses Observations qui ont été faites sur la Nature des choses Morales, sur la vray-semblance des actions humaines et des evenemens de cette vie, sur le rapport des Images aux veritez, et sur les autres circonstances qui pouvoient contribuer à reduire en Art ce genre de Poëme, qui s'estoitachevé si lentement, encore qu'il fust si commun parmy eux, et si bien receu par tout. C'est pourquoi dans tout ce Discours j'allegue fort rarement les Poëmes des Anciens ; et si je les rapporte, ce n'est seulement que pour faire voir l'adresse dont ils se servoient dans la Pratique de ces regles, et non pas pour autoriser mes sentiments.

La Seconde, à mon avis, n'est pas considerable : Car la raison estant semblable partout à elle-mesme, elle oblige tout le Monde. Et si les Modernes ne se peu-

vent dispenser des regles du Theatre sans pecher, les Anciens (a) ne l'ont pû faire, et s'ils y ont contrevenu, je ne les veux pas excuser. Mes Observations sur Plaute font assez connoistre que je ne veux proposer les Anciens pour modelle, qu'aux choses qu'ils ont fait raisonnablement. Outre que leur exemple sera toujours un mauvais pretexte pour faillir. Car il n'y a point d'excuse contre la raison. Aux choses qui ne sont fondées qu'en usage, comme en la Grammaire, et l'Art de faire un vers avec les longues et les bréves, les Sçavants peuvent prendre quelque licence contre la Pratique, et mesme peuvent estre imitez en suite : parce qu'en telles occasions la coutume a souvent fait passer en regle une mauvaise chose. C'est ce que disent les Hebreux en commun proverbe. Que les Sçavants ne font jamais de fautes qu'elles ne soient sçavantes. Mais en tout ce qui dépend de la raison et du sens commun, comme sont les regles du Theatre, la licence est un crime qui n'est jamais permis, parce que c'est un dereglement qui choque non pas la coutume, mais la lumière naturelle, qui ne doit jamais souffrir d'Eclypse. Je ne dois pas encore oublier à la gloire des Anciens, que s'ils ont quelques-fois violenté l'Art du Poëme Dramatique, ils l'ont fait par quelque raison plus puissante et plus considerable que tout l'interest du Theatre, Par exemple, Euripide a preferé dans les *Suppliantes*\* la gloire de son païs à celle de son Art, dont je me suis expliqué ailleurs plus amplement.

La troisième Objection prend toute sa force de l'ignorance de ceux qui l'alleguent. Car si quelques Pieces des Anciens, et mesme de celles qui furent autrefois en grande estime, n'ont pas réussi sur notre Theatre, le sujet en a quelquesfois esté la cause, et non pas le defaut de l'Art, et quelquesfois la corruption que les Traducteurs en ont fait, en y voulant apporter des

(a) *Non omnia ad Homerum referenda tanquam ad normam censeo, sed et ipsum ad normam.* Scalig. l. 1. c. 5.

changements qui détruisoient toutes les graces de l'Original. Ils y ont adjousté des entretiens de Princes, peu vray-semblables. Ils y ont fait voir mal à propos ce que les Anciens avoient caché par raison, et d'un beau récit, ils en ont fait bien souvent un Spectacle ridicule. Mais ce qui est encore d'une forte consideration, c'est qu'il y a eu de certaines Histoires accommodées au Theatre d'Athenes avec beaucoup d'agrémens, qui seroient en abomination sur le nostre ; par exemple, l'Histoire de Thyeste. Ainsi ou le defaut des Modernes corrompt ce que les Anciens ont de loüable, en altérant toute leur œconomie, ou l'imperfection de la matière estouffe l'excellence de l'Art.

Pour détruire la quatrième Objection, il ne faut que se remettre en mémoire, que les Pieces modernes, qui ont trouvé grace devant le Peuple, et mesme à la Cour, n'ont pas esté approuvées en toutes leurs parties ; mais seulement en ce qui estoit raisonnable et conforme aux regles. Quand elles avoient quelques Scènes pathétiques, on en loüait les beaux Sentiments. S'il y avait quelque merveilleux Spectacle, on l'estimoit. Si quelque notable événement s'y rencontroit bien à propos, on en temoignoit beaucoup de satisfaction. Mais si dans le reste, et mesme dans ces parties approuvées on découvroit quelque faute contre la vray-semblance à l'égard des Personnes, du Lieu, du Temps et de l'Estat des choses representées, on la condamnoit hautement. Et dans le desir de conserver ce qui avoit bien réusssi, on souhaittoit que le Poëte eût évité ce que l'on y trouvoit à redire. Tant s'en faut donc que tel succès contre-dise les regles du Theatre, qu'au contraire il les authorise (1). Car ces regles n'estant qu'un Art pour faire bien réussir, et avec vray-semblance, les beaux Incidents, il paroist assez combien elles sont nécessaires ; puisque d'un commun accord on approuve ce qui leur

(1) Ajoute en note : Voyez la seconde dissertation\* de l'Auteur sur le *Sertorius*.\*

est conforme; et qu'on rejette ce qu'elles ne souffrent point. Les Exemples donneroient beaucoup de lumiere à cette verité, si je ne craignois de fascher quelques-uns de nos Poëtes, en instruisant les autres à leurs dépens.

Pour la cinquième Objection, elle est absolument ridicule. Car les regles du Theatre ne rejettent pas les notables incidents d'une Histoire; mais elles donnent les moyens de les ajuster en telle sorte, que sans choquer la vray-semblance des Temps, des Lieux, et des autres circonstances d'une Action, ils puissent y paroistre, non pas, à la vérité, tels qu'ils ont esté dans l'effet, mais tels qu'ils doivent estre pour n'avoir rien que d'agreeable. C'est donc ce qu'il faut chercher, et c'est de quoy nous dirons, dans la suite de ce Discours, ce que nous en avons pensé.

---

## CHAPITRE V

---

### *De la maniere dont on doit s'instruire pour travailler au Poème Dramatique.*

L'Ordre des Colleges est de donner aux Jeunes-gens la lecture des Poëtes Dramatiques aussi bien que des autres, et comme ils sont plus divertissants par la variété qui s'y trouve, par les Sentiments moraux dont ils sont remplis, par les divers Entretiens de plusieurs Personnes qui contestent, par les Machines qu'il faut supposer pour les representations, et par tant d'Evenemens inopinez, ils font beaucoup plus d'impression dans leur Esprit. Et bien que tout cela soit mal entendu et mal expliqué par ceux qui les instruisent, ils ne laissent pas d'y prendre un fort grand plaisir.

Ensuite ils voyent de temps à autre des Pieces de Theatre de la main de leurs Maistres : et quoy qu'elles soient representées par de fort mauvais acteurs, et qu'elles portent en toutes leurs circonstances les caracteres du Pedantisme : neantmoins cela se fait avec tant d'Intrigues, de preparatifs et de faste ; qu'ils ne laissent pas d'en concevoir une haute estime, parce qu'ils n'en ont jamais veu de meilleures, et qu'ils ne sont pas capables d'en examiner les défauts. S'il se rencontre donc parmi eux un Esprit de feu avec quelque inclination à la Poësie, l'estime du Theatre et la liberté qui luy reste, apres avoirachevé le cours de ses premières estudes, le portent aussi-tost à la Comedie. Il entreprend hardiment de se faire Poëte Dramatique. Il prend donc une Histoire qui luy plaist, sans savoir ce qu'elle a de convenable ou de mal propre à la Scene, sans regarder quels ornements elle peut souffrir, et quels inconveniens il faut éviter. Il se resout de cacher sous un rideau tout ce qui l'incommodera, de mettre la France dans un coin du Theatre, la Turquie dans l'autre, et l'Espa-

gne au milieu. Tantost les Acteurs paroistront dans la salle du Louvre, tantost sur un grand chemin, et aussitost dans un parterre de fleurs. Il dispose une toile verte pour faire passer quelqu'un sur mer de France en Dannemarc\*, et remplit tout de ridicules Imaginations, et de pensees directement opposées à la vraysemblance. Sur ce plan neantmoins, il ne laisse pas de faire la premiere Scene de sa Comedie. Et comme il se trouve incontinent dans l'embarras, il retourne au Theatre pour en rapporter quelque invention qui lui plaise. Il visite les Sçavants de reputation, il en escroque quelque beau sentiment ou quelque adresse de l'art, dont apres il se sert à contre temps. Il y fait entrer toutes les Elegies, les Stances, et les Chansons qu'il a faites pour Cloris. Et quand il a composé trois à quatre cents vers il s'avise de dire que c'est un Acte. Ainsi continuant par cette methode, il va jusqu'à la mort ou jusqu'au mariage de quelque Prince, et sans sçavoir ce qu'il a fait, il seme un bruit secret que c'est une Comedie incomparable. On fait des assemblées solennelles pour l'entendre. Il la debite dans toutes les ruëlles. A la premiere pointe, les Dames s'escrient, que cela est ravissant. Chacun lui applaudit en se reservant le droit de s'en mocquer à loisir. Et le voilà baptisé Poëte nouveau. Certainement il faudroit bien de la bonne fortune ou une Science infuse, pour faire de cette sorte un Ouvrage, je ne dis pas égal à ceux que vingt Siecles ont reverez, mais seulement semblable à la Comedie de ce Rhodophile, que Scaliger (a) dit avoir été plus capable de faire pitié que de faire rire. En verité l'ignorance ou flatterie des Spectateurs est extreme, quand on condamne ceux qui ne peuvent avoir de complaisance, pour de si mauvaises choses. Il n'y a point de mestier qui n'oblige de faire apprentissage sous les Mais-

(a) *Exstat illius Comoedia qua nihil aversum magis à comitate ; adeo enim insulsa est ut misericordiam potius quam risum excitet.* Scal. l. 6. c. 3.

tres, de subir leur examen, et de faire chef-d'œuvre en leur presence. Cependant pour le plus bel Art de l'esprit et qui est le plus difficile et le moins conneu, on s'imagine qu'il ne faut avoir que l'audace d'y travailler. Voicy donc ce que je conseille de faire à celuy qui veut devenir Poëte.

Premierement il faut qu'il retienne tous ces impétueux desirs de gloire, et qu'il perde la croyance qu'il suffit de faire des vers pour faire un Poëme Dramatique. (a) Il faut qu'il s'applique à la lecture de la Poëtique d'Aristote, et de celle d'Horace, et qu'il les étudie serieusement et attentivement. Ensuite il est nécessaire qu'il aille feuilleter leurs Commentaires et ceux qui ont travaillé sur cette matiere, comme Castelvetro\*, qui dans son grand cacquet Italien enseigne de belles choses, Hierosme Vida\*, Heinsius\*, Vossius\*, la Ménardièr\* et tous les autres. Qu'il luy souvienne que Scaliger\* dit seul plus que tous les autres, mais il n'en faut pas perdre une parole ; car elles sont toutes de poids. Pour le Livre de Boulenger\*, il n'y faut chercher qu'un recueil de passages qui peuvent estre utiles, pourveu que l'on ne s'arreste pas tousjours aux inductions qu'il en tire : car je croy qu'il apprenoit les choses qu'il a écrites, à mesure qu'il les écrivoit.

J'adjoûte à ces Autheurs, Plutarque, Athenée et Lilius Giraldus\*, qui en plusieurs endroits ont touché les plus importantes Maximes du Theatre. Enfin il ne faut laisser passer aucun texte des Anciens Ecrivains, sans l'examiner. Car souvent une parole dite à la traverse et hors la pensée du Theatre, contient un secret et la resolution de quelque grande difficulté.

Après cet estude de Theorie, (b), il faut lire tous les

(a) *Diu non nisi optimus quisque, et qui credentem sibi minimè fallat, legendus est ; sed diligenter aut penè ad scribendi sollicitudinem, nec per partes modo scrutanda omnia ; sed perlectus liber utique ex integro resumendus.* Quintil, l. 10, cap. 1.

(b) *Horat. de Art. poët. vers. 268. Vos exemplaria Graeca Nocturnâ versate manu, versate diurnâ.*

Poëmes des Grecs et des Latins, que la bonne Fortune a laissé venir jusqu'à nous, avec leurs anciens Scho-liastes et Glossateurs desquels neantmoins il se faut rendre Juge des-interessé : parce qu'ils sont sujets à beaucoup d'erreurs et de subtilitez fausses et de peu de fruct. D'ailleurs il est nécessaire de faire partout de fortes reflexions, et d'examiner pourquoi l'Auteur a plutost fait une chose qu'une autre : et il faut bien prendre garde qu'une parole ingenieusement dite pour préparer un Incident, ou pour expliquer le lieu, le temps, ou autre telle circonstance, ne passe pour inutile et sans dessein. Et si j'osois me mettre de la partie, je souhaiterois qu'un Esprit raisonnable joignît les preceptes de cette Pratique à ce qu'il verra dans les Anciens et les Modernes. Car encore que je ne sois pas capable de luy donner un grand secours en ce noble travail, je ne luy seray peut-estre point incommode. Et s'il trouve que je n'ay pas dit vray au moins je suis assuré qu'il me remerciera des moyens que je luy donne pour s'instruire mieux que moy.

Nostre Poëte donc ayant acquis par cette methode une parfaite connoissance de l'Art du Theatre, pourra bien plus assurément et plus heureusement entreprendre quelque chose de grand.

Quand à moy, sans rebattre en ce discours ce qu'on peut apprendre dans Aristote, dans ses Interpretes et dans les anciens et les modernes, je m'efforceray de ne traitter que des Matieres nouvelles, ou du moins de donner quelques nouvelles instructions sur celles que les autres ont traitées.

---

## CHAPITRE VI

### *Des Spectateurs et comment le Poëte les doit considerer.*

Mon dessein n'est pas icy d'apprendre à ceux qui voyent representer une Tragedie, le silence qu'ils y doivent garder, l'attention qu'ils y doivent apporter, la retenuë qu'ils y doivent avoir quand ils en jugent, avec quel esprit ils la doivent examiner ; ce qu'ils doivent faire pour eviter les erreurs où la complaisance, et l'aversion qu'ils ont pour les Auteurs les peut engager, et faire mille autres choses qui pourroient peut-estre bien à propos estre expliquées.

J'entens parler des Spectateurs à cause du Poëte et par rapport à luy seulement, pour luy faire connoistre comment il les doit avoir en la pensée, quand il travaille pour le Theatre.

Je prens icy la comparaison d'un Tableau, dont j'ay resolu de me servir souvent en ce Traitté, et je dis qu'on le peut considerer en deux façons. La premiere comme une peinture, c'est à dire, entant que c'est l'ouvrage de la main du Peintre, où il n'y a que des couleurs et non pas des choses ; des ombres, et non pas des corps, des jours artificiels, de fausses élevations, des éloignements en Perspective, des raccourcissements illusoires, et de simples apparences de tout ce qui n'est point. La seconde entant qu'il contient une chose qui est peinte, soit véritable ou supposée telle, dont les lieux sont certains, les qualitez naturelles, les actions indubitables, et toutes les circonstances selon l'ordre et la raison

Il en est de mesme du Poëme Dramatique. On peut du premier regard y considerer le Spectacle, et la simple Representation, où l'art ne donne que des images des choses qui ne sont point. Ce sont des Princes en

figure, des Palais en toiles colorées, des Morts en apparence, et tout enfin comme en peinture. Pour cela les Acteurs portent toutes les marques de ceux qu'ils représentent, la décoration du Théâtre est l'image des lieux, où l'on feint qu'ils se sont trouvez, Il y a des Spectateurs, on fait parler les personnages en langue vulgaire, et toute chose y doit estre sensible. Et c'est pour parvenir à cette représentation que les Poëtes font paroistre, et discourir tantost un Personnage, tantôt un autre, qu'il se fait des recits de ce qu'on n'a point veu, et que l'on met plusieurs Spectacles, et tant de machines différentes sur les Théâtres. Ainsi dans *Æschyle* le Palais de Clitemnestre s'ouvre, afin que l'on représente Agamemnon comme mort, par le moyen d'un corps étendu sur le seuil de la porte. Dans Sophocle Tecmesse ouvre la tente d'Ajax, affin de représenter sa fureur par le carnage des animaux qui sont à l'entour de luy. Dans Euripide Hecube tombe evanoüie sur le theatre, pour représenter la grandeur de ses calamitez. Et dans Plaute les Captifs paroissent liez et gardez, afin de représenter l'estat de leur Servitude : et les discours qui se font dans toutes ces rencontres, et que l'on peut y lire enachevent la représentation.

Ou bien on regarde dans ces Poëmes l'Histoire véritable, ou que l'on suppose véritable, et dont toutes les avantures sont véritablement arrivées dans l'ordre, le temps et les lieux, et selon les intrigues qui nous appaissent. Les personnes y sont considérées par les caractères de leur condition, de leur âge, de leur sexe : leurs discours comme ayant esté prononcez, leurs actions faites, et les choses telles que nous les voyons. Je scay bien que le Poëte en est le Maistre, qu'il dispose l'ordre et l'œuvre de sa piece comme il luy plaist, qu'il prend le temps, l'allonge et le raccourcit à sa volonté qu'il choisit le lieu tel que bon luy semble dans tout le monde, et que pour les intrigues il les invente, selon la force et l'adresse de son imagination : En un mot

il change les matieres et leur donne des formes comme il le veut resoudre dans son conseil secret : Mais il est vray pourtant que toutes ces choses doivent estre si bien ajustées, qu'elles semblent avoir eu d'elles-mesmes, la naissance, le progrez et la fin qu'il leur donne. Et quoy qu'il en soit l'Autheur, il les doit manier si dextrement, qu'il ne paroisse pas seulement les avoir érites. Ainsi dans Æschyle tout se passe comme si veritablement Agamemnon estoit poignardé. Dans Sophocle comme si veritablement Ajax estoit furieux. Dans Euripide comme si veritablement l'Esclave d'Hecube avoit trouvé Polidore mort sur le bord de la mer. Dans Plaute comme si les deux captifs avoient esté veritablement vendus en qualité d'Esclaves pris à la guerre ; et de mesme dans toutes les autres pieces des Anciens. Aussi quand on veut approuver ou condamner celles qui paroissent sur nos Theatres, nous supposons que la chose est veritable, ou du moins qu'elle le doit, ou le peut bien estre, et sur cette supposition nous approuvons toutes les actions et les paroles qui pouvoient estre faites et dites par ceux qui agissent et qui parlent ; et tous les evenemens qui pouvoient suivre les premières apparences : parce qu'en ce cas nous croyons que cela s'est veritablement ainsi fait, ou du moins qu'il se pouvoit, et devoit faire ainsi. Et au contraire nous condamnons tout ce qui ne doit pas estre fait et dit, selon les personnes, les Lieux, le Temps et les premières apparences du Poëme ; parce que nous ne croyons pas que cela soit arrivé de la sorte. Tant il est vray que la Tragedie se considere principalement en soy, comme une Action veritable.

Or pour entendre comment le Poëte se doit gouverner à l'égard des Spectateurs, et comment ils luy sont considerables ou non, il ne faut que faire reflexion sur ce que nous avons dit d'un Tableau. Car en le considérant comme une peinture, ou un ouvrage de l'Art, le Peintre fait tout ce qu'il peut pour le rendre excellent ; parce qu'il sera veu, et qu'il y fait tout à dessein d'en

estre estimé. Mais en considerant la chose peinte, il s'attache à la Nature de ce qu'il represente, et ne fait rien qui ne soit vray-semblable en toutes ses circonstances, à cause qu'il regarde tout comme véritable : Par exemple, s'il veut peindre la Magdeleine Penitente, il n'oubliera rien des marques les plus importantes de son Histoire, car s'il en usoit d'autre sorte ceux qui la verroient ne la reconnoistroient pas. Il la mettra dans une posture agreable, autrement on la regarderoit avec dégoust. Il y employera les plus vives couleurs ; afin que l'œil y trouve plus de satisfaction. Il ne la jettera pas le visage contre terre, parce qu'il en cacheroit la plus belle partie, mais il la mettra à genoux. Il ne la couvrira pas toute entière d'un Cilice, parce qu'elle seroit sans grace ; mais elle sera à demi nuë. Il ne la representera pas dans le fond d'un rocher, parce qu'elle ne pourroit estre veuë ; mais à l'entrée d'une Grote, et il s'y gouvernera ainsi, parce qu'il considere son ouvrage comme une peinture qui doit tomber sous les sens et qui doit plaire. Mais à l'examiner de l'autre maniere et comme une chose véritable, il fera que cette figure aura le tein pâle et defait, parce qu'il n'est pas croyable qu'il fust autre dans ses austéitez. Il ne luy donnera pas devant elle une couronne, mais une croix. Il ne la mettra pas sur un lict de velours en broderie, mais sur la terre. Il ne fera pas un Palais auprés d'elle, mais un desert. Il ne representera pas des Pages, ny des Suivantes à l'entour d'elle, mais des bestes farouches, en repos neantmoins ; afin qu'elle puisse vivre en ce lieu. Il ne fera pas sa Grotte dans un rocher d'or, mais tout couvert de mousse. Les Arbres n'y seront pas chargez de fleurs et de fruits, mais à demy secs, et tous les environs steriles. Enfin il ornera son Ouvrage de toutes les choses qui vray-semblablement peuvent convenir à l'estat de la penitence, selon la Personne, les Lieux et les dependances de l'Histoire ; parce qu'en cette pensée, il considere la vérité de la

chose qu'il veut peindre. Tout de mesme le Poëte en considerant dans sa Tragedie le Spectacle ou la Representation, il fait tout ce que son Art et son Esprit luy peuvent fournir pour la rendre admirable aux Spectateurs : car il ne travaille que pour leur plaisir. Il conservera tous les plus nobles Incidents d'une Histoire. Il s'efforcera de mettre tous les Personnages dans le plus agreable estat qu'ils peuvent souffrir ; d'employer les plus illustres figures de la Rhetorique, et les plus fortes passions de la Morale ; de ne rien cacher de tout ce qu'on doit savoir, et qui peut contenter ; et de ne rien montrer de tout ce qu'on doit ignorer, et qui peut chouquer. Enfin il cherchera tous les moyens de réussir dans l'estime des Spectateurs, qu'il a seulement lors en l'Esprit.

Mais quand il considere en sa Tragedie l'Histoire véritable ou qu'il suppose estre véritable, il n'a soin que de garder la vray-semblance des choses, et d'en composer toutes les Actions, les Discours, et les Incidens, comme s'ils estoient véritablement arrivez. Il accorde les pensees avec les personnes, les temps avec les lieux, les suites avec les principes. Enfin il s'attache tellement à la Nature des choses, qu'il n'en veut contredire ni l'estat, ni l'ordre, ni les effets, ni les convenances ; et en un mot il n'a point d'autre guide que la vray-semblance, et rejette tout ce qui n'en porte point les caracteres. Il fait tout comme s'il n'y avoit point de Spectateurs, c'est-à-dire tous les personnages doivent agir et parler comme s'ils estoient véritablement Roy, et non pas comme estant Bellerose\*, ou Mondory\*, comme s'ils estoient dans le Palais d'Horace à Rome, et non pas dans l'Hostel de Bourgongne à Paris; et comme si personne ne les voyoit et ne les entendoit que ceux qui sont sur le Theatre agissants et comme dans le lieu representé. Et par cette regle ils disent souvent qu'ils sont seuls, que personne ne les voit, ni ne les entend, et qu'ils ne doivent point craindre d'estre interrompus

en leur entretien, troublez en leurs solitudes, découverts en leurs actions, et empeschez en leurs desseins ; encore que tout cela se fasse et se dise en la presence de deux mille personnes, parce qu'on suit en cela la Nature de l'Action comme veritable, où les Spectateurs de la representation n'estoient pas. Ce qui doit estre tellement observé que tout ce qui paroist affecté en faveur des Spectateurs, est vitieux.

Je scay bien que le Poëte ne travaille point sur l'Action comme veritable, sinon en tant qu'elle peut estre representée ; D'où l'on pourroit conclure qu'il y a quelque mélange de ces deux considerations, mais voicy comment il les doit démeler. Il examine tout ce qu'il veut et doit faire connoistre aux Spectateurs par l'oreille et par les yeux, et se resout de le leur faire reciter, ou de le leur faire voir ; parce qu'il doit avoir soin d'eux, en considerant l'Action comme representée : mais il ne doit pas faire ces Recits, ni ces Spectacles seulement à cause que les Spectateurs en doivent avoir la connoissance. Comment donc ? Il faut qu'il cherche dans l'Action considerée comme veritable, un motif et une raison apparente, que l'on nomme couleur, pour faire que ces Recits et ces Spectacles soient vray-semblablement arrivez de la sorte. Et j'ose dire que le plus grand Art du Theatre consiste à trouver toutes ces couleurs. Il faut qu'un Personnage vienne parler sur le Theatre, parce qu'il faut que le Spectateur connoisse ses desseins et ses passions. Il faut faire une Narration des choses passées ; parce que le Spectateur, en les ignorant, ne comprendroit rien au reste. Il faut faire voir un Spectacle, parce qu'il touchera les Assitans de douleur ou d'admiration. C'est travailler sur l'Action en tant que representée, et cela est du devoir du Poëte ; mesme est-ce sa principale intention. Mais il la doit cacher sous quelque couleur qui dépende de l'Action comme veritable. Si bien que le Personnage qui doit parler viendra sur le Theatre ; parce qu'il

cherche quelqu'un, ou pour se trouver à quelque assignation. La Narration des choses passées se fera ; Parce qu'elle servira pour prendre conseil sur les présentes, ou pour obtenir un secours nécessaire. On fera voir un Spectacle ; parce qu'il doit exciter quelqu'un à la vengeance, et cela est travailler sur l'Action, en tant que véritable, sans avoir égard aux Spectateurs, à cause que vray-semblablement tout cela pouvoit arriver ainsi à ne prendre les choses qu'en elles-mesmes. Venons aux quatre Exemples alleguez cy-dessus. Æschyle fait poignarder Agamemnon dans son Palais, mais il faut que les Spectateurs le sçachent, et comment est-ce qu'il le leur découvre ? Il fait que ce mal-heureux Prince s'écrie dans son Palais comme mourant sous les coups de ceux qui le poignardent. Sophocle observe la même chose au meurtre de Clitemnestre par la main d'Oreste, et je ne sçay comment quelques-uns ont voulu dire que ces deux Poëtes ensanglantent la Scene, l'un par la mort de ce Prince, et l'autre par celle de cette Reyne. Car ils sont tuez dans les maisons représentées sur le Theatre, et non pas à la veuë des Spectateurs, qui seulement en entendent les cris, et voient les corps après le coup. Dans le même Sophocle Ajax est furieux ; mais il faut qu'on le voye sur le Theatre avec Ulysse, sans luy mal-faire, et pour cela Minerve le fait sortir de sa tente, luy fascine les yeux, et suspend un peu l'accez de sa phrenesie. Dans Euripide il faut que les Spectateurs sçachent que Polidore est mort ; afin que Hecube reçoive un sureroy d'infortune, et pour le faire raisonnablement, l'Esclave de cette Reine va querir de l'eau pour les funerailles de Polixene au bord de la mer, où elle trouve comme par hazard le corps de ce Prince qu'elle fait apporter à cette mal-heureuse Mere. Ce qui sert bien à propos à faire connoistre cette triste avantage, et ceux-là s'y sont grossierement abusez qui se sont imaginez que ce Poëte envoyoit Hecube au bord de la mer, et qu'elle y avoit trouvé elle-même

le corps de son Fils. Dans Plaute si les deux Captifs n'agissent, les Spectateurs perdront les plus agreables Incidents qui se font par les fourbes de Tindare ; et s'ils demeurent enchainez dans la maison, il ne se peut faire raisonnablement qu'ils aillent et viennent dans la place publique. Donc pour satisfaire à la representation et à la verité de l'Action, le Poëte fait que Hégion qui les avoit achefiez, ne les veut pas renfermer ny charger de fers, mais il les traite favorablement leur permettant d'aller et de venir, sous esperance peut-estre que les Dieux procureront un pareil traitement à son Fils, que les Ennemis tenoient aussi prisonnier. Mais il faudroit faire une trop longue enumeration, si nous voulions monstrer cette conduite des Anciens par exemples. Car il n'y a point d'action sur leur Theatre, point de parole, point de recit, point de passion, point d'intrigue qui n'ait sa couleur, à prendre l'Histoire comme véritable, encore qu'elle ne soit inventée par le Poëte que pour estre représentée. En un mot les Spectateurs ne sont point considerables au Poëte, à regarder la Tragedie dans la verité de l'action, mais seulement dans la representation, et sur cette Maxime si nous avions examiné la pluspart des Poënies de notre temps, nous connoistriions qu'ils péchent contre la vray-semblance dans les choses que l'on estime les plus excellentes ; parce que les Auteurs ayant voulu les exposer aux Spectateurs, n'y ont point recherché de couleur, pour supposer qu'elles ont esté faites. Ainsi dans la verité de l'Histoire un Homme fait un récit nécessaire, cela est bon, car le Spectateur ne le doit pas ignorer ; mais cet homme ne pouvoit pas sçavoir ce qu'il conte. Il n'est donc pas vray-semblable qu'il ait fait ce recit. Un Amant paroist sur le Theatre dans une violente passion, c'est en faveur des Spectateurs ; mais il ne peut faire cette plainte dans le lieu représenté par le Theatre. La raison veut qu'il soit dans un autre lieu tout different et bien éloigné. Il faut

donc chercher une couleur qui l'oblige à se plaindre dans le lieu de la Scene : autrement c'est aller contre la vray-semblance ; autant en peut-on dire de mille autres adventures qui paroissent sur nos Theatres, où tous les jours on met des Images de ce qui n'a jamais esté, de ce qui ne peut estre, et de ce qui vray-semblablement ne doit pas estre.

---

## CHAPITRE VII

### *Du mélange de la Representation avec la vérité de l'Action Theatrale.*

Je croy que d'abord le titre du present discours trouvera beaucoup de Censeurs, parce qu'il ne sera peut-estre pas entendu, mais quand je me seray expliqué, j'espere que toutes les Personnes judicieuses en approuveront les termes aussi-bien que mon sentiment. J'appelle donc vérité de l'Action Theatrale l'histoire du Poëme Dramatique, en tant qu'elle est considerée comme véritable, et que toutes les choses qui s'y passent sont regardées comme étant véritablement arrivées, ou ayant deu arriver. Mais j'appelle Representation, l'assemblage de toutes les choses qui peuvent servir à representer un Poëme Dramatique, et qui s'y doivent rencontrer, en les considerant en elles-mesmes et selon leur nature, comme les Comediens, les Deco-rateurs, les Toilles peintes, les Violons, les Spectateurs et autres semblables. Que le Cinna qui paroist sur le Theatre, parle comme le Romain : qu'il aime une Emilie : qu'il conseille à un Auguste de garder l'Empire : qu'il conspire contre luy : et qu'il en reçoive le pardon, cela est de la Vérité de l'Action Theatralle. Que cette Emilie paroisse touchée de hayne contre Auguste, et d'amour en faveur de Cinna : qu'elle souhaite d'estre vangée, et qu'elle apprehende l'evenement d'un si grand dessein, cela est encore de la vérité de cette action. Qu'Auguste propose à deux Perfides la pensée qu'il a d'abandonner la Souveraineté ; que l'un luy conseille de la garder, et l'autre au contraire : cela est de la mesme vérité de l'action. Enfin tout ce que dans cette Piece on peut considerer comme une partie, et une dependance nécessaire de toute cette avanture,

doit estre de la verité de l'action, et c'est par là qu'on examine la vray-semblance de tout ce qui se fait dans un Poëme, la bien-seance des parolles, la liaison des Intrigues, et la justesse des Evenements. On approuve tout ce qu'on juge avoir dû se faire dans la verité, quoy que supposée, et on condamne tout ce qu'on y trouve de contraire, ou mal coñvenable aux actions humaines.

Mais que Floridor\*, ou Beau-Chasteau\* fassent le personnage de Cinna, qu'ils soient bons ou mauvais Acteurs, bien ou mal vestus, qu'il y ait un Echaffaut pour les éllever et les separer du peuple : qu'il soit orné de Toilles peintes, et d'illusions agréables, au lieu de Palais et de murailles : que les intervalles des Actes soient marqués par deux méchants violons, ou par une excellente Musique : qu'un Acteur passe derrière une tapisserie, quand il dit qu'il va dans le cabinet du Roy ; qu'il aille parler à sa Femme, quand il a fait dessein de parler à une Reyne : qu'il y ait des Spectateurs presents ; qu'ils soient de la Cour ou de la Ville ; en grand ou en petit nombre ; qu'ils gardent le silence ou facent du bruit : qu'ils soient dans des loges, ou dans un parterre : que les filoux y causent quelque desordre, ou qu'on les reprime : toutes ces choses sont, à mon avis, et dependent de la Representation.

Ainsi Floridor et Beau-Chasteau en ce qu'ils sont en eux-mesmes, ne doivent estre considerez que comme Representants ; et cét Horace et ce Cinna qu'ils representent, doivent estre considerez à l'égard du Poëme comme veritables personnages : car, ce sont eux que l'on suppose agir et parler, et non pas ceux qui les representent, comme si Floridor et Beau-Chasteau cessoient d'estre en nature, et se trouvoient transformez en ces Hommes, dont ils portent le nom et les interrests. Ainsi la partie de l'Hostel de Bourgogne élevée et environnée de toile peinte, où se jouë la Tragedie, est le lieu representant et l'image d'un autre, et celuy

qui y est representé par cet espace, soit la salle du Palais d'Horace, ou de celuy d'Auguste, est dans la Tragedie le lieu véritable, où du moins qu'il faut regarder comme véritable. Ainsi le temps qu'on y emploie, faisant partie d'un jour de nostre année couranté, n'est qu'un temps représentatif, mais le jour représenté, et dans lequel on suppose que l'Action du Theatre est arrivée, doit estre pris pour un temps véritable à l'égard de cette action.

Je dis donc qu'il ne faut jamais méler ensemble ce qui concerne la représentation d'un Poëme avec l'action véritable de l'histoire représentée. On n'aprouveroit pas que Floridor en représentant Cinna, s'avisa de parler de ses affaires domestiques, ny de la perte ou du gain que les Comediens auroient fait en d'autres pieces : qu'en parlant des Romains soumis à la domination d'Auguste, il mêlast les baricades\* de Paris avec les proscriptions du Triumvirat ; qu'en recitant la harangue de Cinna aux Conjurez, il adressast sa parole et ses réflexions aux Parisiens qui l'écoutent ; qu'en examinant la hayne et la fierté d'Emilie, il en fist quelque rapport avec la douceur de nos Dames ; en un mot on ne souffriroit pas qu'il confondist la Ville de Rome avec celle de Paris, des actions si éloignées avec nos avantures présentes, et le jour de cette conjuration avec celui d'un divertissement public arrivé seize cents ans apres : car c'est pecher, non seulement contre des règles introduites par quelque considération de bien-seance, mais encore contre le sens-commun. Je scay bien que les Modernes jusqu'à présent ne sont guere tombéz dans cette faute ; mais parce que les Anciens, trop indulgents au plaisir du peuple, n'ont pas été si soigneux de l'éviter, j'estime qu'il n'est pas mal à propos d'en parler, de crainte que nos Poëtes ne s'avisent d'en suivre les exemples (a) à la façon de ce mauvais Orateur Romain qui n'imitoit

(a) *Cicer. in Brut.*

jamais les grands-Hommes, qu'en ce qu'ils avoient de defectueux. (a) Aristote écrit que les mauvais Poëtes tombent en plusieurs grandes fautes, parce qu'ils ignorent le moyen de bien faire, et que les bons s'y laissent aller par une vicieuse complaisance au profit des Comediens, et au divertissement des Spectateurs : Mais j'estime qu'un véritable Poëte ne doit point chercher d'autre moyen d'estre utile aux premiers, et agreable aux autres, que par l'excellence de son Ouvrage.

La Comedie dans son origine, et quand elle commença à recevoir des Acteurs, à l'exemple de la Tragedie, n'estoit qu'une Poësie vrayement Satyrique, et qui peu à peu sous pretexte de reprendre les vices du peuple pour l'instruire, s'emporta impunément dans une indigne medisance, non seulement contre les Citoiens, mais aussi contre les Magistrats et les Personnes les plus illustres, dont on mettoit les noms, les actions et les visages sur le Theatre, et c'est ce que depuis on a nommé la Vieille Comedie. Ce n'est pas que dans son origine elle ne fust plus innocente ; car sous Epicharmus et les premiers Comiques qui le suivirent, la Comedie estoit rieuse et non pas injurieuse, elle avoit des railleries, et non pas des outrages : elle souffroit le sel, et non pas le fiel, et le vinaigre : mais cette liberté degenera en licence si pleine de fureur, que le Theatre d'Aristophane servit pour exciter le peuple contre Socrate et le faire mourir. En ce temps la Representation étoit fort meslée avec la vérité de l'action, elles estoient presque une mesme chose : car ce qu'on disoit contre le Socrate représenté, s'addressoit au Socrate véritable, qui estoit présent. Il ne faut que lire les premières Comedies d'Aristophane, et vous verrez qu'il confond les interests des Acteurs avec ceux des Spectateurs, mesme l'histoire représentée avec les affaires publiques qu'il fonde les railleries de son Theatre sur la vie de ceux qu'il veut déchirer. En-

(a) *Arist. in Poët.*

fin ce ne sont que des libelles diffamatoires contenant les noms, les qualités, les actions, et mesme les portraits visibles de ceux que le Poëte entreprenoit, sans autre conduite que son caprice et sa hayne, et non pas des Ouvrages d'esprit reduits sous un genre de Poësie raisonnable et reglée par Art. Aussi les Magistrats voyant les dangereux effets des Comedies, pour reprimer cette licence des Poëtes, leur firent défence de plus nommer aucune personne dans leurs vers.

Mais comme on est assez ingenieux à mal faire, ils retrancherent bien de leurs Poëmes les noms veritables de ceux qu'ils vouloient mal-traitter, et en conservèrent néanmoins des Actions, qu'ils rendoient si sensibles, qu'il estoit facile à chacun de reconnoistre ceux dont ils vouloient parler : et c'est ce qu'on a depuis appelé la moyenne Comedie, dont nous avons des exemples dans les dernières pieces d'Aristophane.

Mais cette maniere de railler, quoy qu'en apparence plus douce que la premiere, fut jugée d'une aussi pernicieuse conséquence, et pareillement dépendue. Ce qui réduisit les Poëtes à la nécessité d'inventer non seulement les noms, mais aussi les aventures de leur Théâtre. De sorte que la Comedie n'estant plus qu'une production de l'esprit, receut des règles sur le modèle de la Tragédie, et devint la peinture et l'imitation des actions de la vie commune. Alors la représentation en fut entièrement séparée, et tout ce qui se faisoit sur le Théâtre, estoit considéré comme une histoire véritable, à laquelle ny la République, ny les Spectateurs n'avoient aucune part. On choisissait des aventures que l'on supposoit être arrivées dans des pays fort éloignés, avec lesquels la ville, où se faisoit la représentation, n'avoit rien de commun. On prenoit un temps auquel les Spectateurs n'avoient pu être, les Personnages ne prenoient aucun intérêt dans les affaires de ceux qui les venoient voir, ny dans la société publique, et paroisoient agir seulement par la considé-

ration des choses dont le Theatre portoit l'image. Ainsi l'Action Theatrale et la representation n'estoient plus confondues, parce qu'elles n'avoient plus rien de commun. Et voylà ce qui fit la nouvelle Comedie, dont Terence nous a donné des modelles. Aussi ne verra-t-on pas qu'il se soit emporté à ce dereglement, ny qu'il ait mêlé la representation aux actions qu'il imitoit dans ses Poëmes, (a) ou s'il l'a fait, c'est si rarement et si legerement qu'il n'en est pas fort blasmable. Plaute qui estoit plus pres de la moyenne Comedie, n'a pas esté si regulier, et s'est abandonné tant de fois à ce desordre, que la lecture en devient importune, et souvent embarrasse le sens, et détruit les graces de son Theatre. (b) Dans son *Amphitryon* Jupiter est supposé dans la Ville de Thebes au temps de la naissance d'Hercules : et quand il paroist sous la forme d'Amphitryon, il dit aux Spectateurs : *Je suis Jupiter, et me change en Amphitryon quand il me plaist, paroissant ainsi et pour l'amour de vous*, dit-il aux Spectateurs, *afin de continuer cette Comedie, et pour l'amour d'Alcmene, afin qu'elle soit reconnuë innocente*. Où l'on voit qu'il mêle l'interest des Spectateurs avec celuy des Acteurs, et fait un assemblage des Romains qui estoient presents avec des personnes que l'on suppose agir en Grece. La mesme faute est encore dans la Scene deuxième du premier Acte de la mesme Piece. Ce qui certainement est ridicule de feindre Jupiter et Mercure à Thebes visibles seulement à ceux du Palais, parler en Comediens dans la ville de Rome, à ceux qui les voyent sur le Theatre ; c'est confondre l'intelligence des Spectateurs, en les contraignant de s'imaginer un homme double, et de distinguer en luy des sentiments

(a) *Parùm seriò res agi videtur, si Actores ipsi populum compellent.* Voss. lib. 2. c. 26, sect. 15. Poet.

(b) *Act. 3. Sc. 1. Nunc hûc honoris vestri venio gratiâ, ne hanc inchoatam transigam comoëdiam, simul Alcume-nae quam vir, etc.*

et des parolles bien contraires sans aucune raison apparente. On souffre bien qu'un Acteur s'interrompe quelquefois pour demander silence, parce que l'on conçoit aisement en ces rencontres, que c'est Belterose\* ou Mondory\* qui parle, et non pas un Dieu ou un Roy ; sa voix, sa contenance et le sujet présent en donnent bien distinctement la connaissance. Mais quand un homme paroist à nos yeux avec le nom, l'habit, les paroles, le geste et les sentiments d'une autre personne qu'il représente, et qui porte des yeux à l'esprit une image toute autre que ce qu'il est, on ne le doit plus considerer, et il ne doit plus agir autrement, et son deguisement doit faire imaginer véritable ce qu'il représente. C'est pourquoi tout ce qui retourne du déguisement à ce qu'il est en effet, le rend autre qu'il ne doit paroistre, confond les pensées de ceux qui le regardent, et qui n'attendoient de luy que des choses convenables à la personne dont il avoit pris l'apparence.

Dans l'*Aulularia* Euclion est en la ville d'Athenes (a), où il a esté volé, et cherchant celuy qui avoit emporté son Thresor, il dit plusieurs choses qui témoignent son inquietude et son desespoir : sur quoy les Spectateurs s'estant pris à rire, il se tourne vers eux, et leur dit : *De quoy riez-vous ? je vous connois tous, et scay bien qu'il y a parmi vous beaucoup de Larrons.* En quoy est une faute signalée ; car lors qu'Euclio estoit en cet estat dans Athenes, les Romains ne s'y trouverent pas presens pour en rire, et moins encore pour estre soupçonnez d'avoir parmy eux celuy qui l'avoit dérobé.

C'est encore la mesme faute que ce Poëte a faite dans le (b) *Pœnulus* où des advocates ayant dit qu'il faut

(a) *Act. 4. Sc. 9. Quid ridetis, novi omnes, scio fures esse hic complures.*

(b) *Act. 3. Sc. 2. Ag. Agite, inspicite, aurum est. Cöl. Profecto, spectatores, Comicum macerato hoc pingues fiunt*

examiner l'or qu'on leur présente, Agorastocles répond, *Voyez c'est de l'or*, et Colibiscus adjoûte en se tournant aux Spectateurs, *Ouy, Messieurs, mais de l'or de Comedie, dont on engraisse les bœufs en Barbarie, qui neantmoins doit passer pour bon or en cette Piece*, ce que je trouve fort impertinent, car ni les Spectateurs, ni les Lupins dont se faisoit cette monnoie de Theatre, comme on y emploie maintenant les jettons, ne doivent pas estre mêlez dans l'intrigue de cette Comedie. On peut remarquer ce mesme dereglement dans ses Bacchides, Acte premier, Scene seconde. En la *Cistellaria*, Scene seconde ; dans le *Mercator* aussi Scene seconde, dans la *Mostetiaria* aussi Scene seconde, Acte premier, et Scene seconde, Acte cinquième. Dans les *Menechmes*, Acte quatrième, Scene troisième. Dans le *Pseudolus* Acte second, Scene quatrième. Dans le mesme *Pœnulus* Acte cinquième, Scene seconde. Dans le *Perse* Acte deuxième, Scene troisième. Dans le *Rudens* Acte troisième, Scene sixième. Dans le *Sticus* Acte cinquième, Scene troisième. Dans le *Trinummus* Acte troisième, Scene seconde. Dans le *Truculentus*, Acte premier, Scene premiere, et Acte second, Scene sixième, et en quelques autres endroits.

Mais il y en a deux où cette raillerie ne doit pas estre condamnée, parce qu'elle est fort agreable et qu'elle n'entre point dans le corps du Poëme. C'est à la fin du *Pseudolus*, où ce drolle d'Esclave ayant prié Ballio de venir boire avec luy, Ballio en le suivant luy dit : (a) *Que ne pries-tu aussi ces Spectateurs ?* A quoy *Pseudolus* replique : *Ils n'ont pas accoustumé de me prier, ni moy eux ; mais si vous voulez, Messieurs, témoigner que nostre Troupe et cette Comedie vous ont contentez, je vous prieray pour demain.*

*auro in Barbaria boves. Verùm ad hanc rem agundam Philippum est.*

(a) *Bal. Te sequor, quin vocas Spectatores simul ? Ps. Hercle me isti haud solent vocare, neque ergo ego istos ; verùm si voltis applaudere atque approbare hunc gregem et fabulam, in crastinum vos vocabo.*

L'autre est aussi à la fin du *Rudens*, où la bouffonnerie est encore bien divertissante ; car Dæmones ayant prié Labrax de souper ; il adjouste aux Spectateurs : (a) *Je vous en prierois bien aussi, Messieurs, mais je n'ay rien à luy donner : il n'y a rien de bon ni de prest chez moi, et je veux croire que vous estes priez de souper en ville, mais s'il vous plaist donner vostre approbation à cette Comedie, je vous prie de venir tous soupper chez moy, d'aujourd'huy en seize ans.* Dans ces rencontres l'Histoire du Theatre estant finie, ce qui se dit en raillant, ne s'y méle plus, et ne peut plus confondre les idées des Spectateurs. Ces discours sont pareils à ceux que la troupe des Comediens, ou pour mieux dire, quelqu'un au nom de la troupe, fait à la fin de la Comedie, soit pour en expliquer quelque circonstance, ou pour railler, comme dans *l'Asinaria, les Captifs* et autres du mesme Autheur.

Quant aux Tragedies, comme leurs sujets sont plus nobles et la maniere de les traitter plus serieuse, on ne les trouve point infectées de cette corruption, si non dans les Prologues d'Euripide, où souvent le principal Acteur, et quelquefois un Dieu sur sa machine fait la narration des choses arrivées devant l'ouverture du Theatre, aux spectateurs et en leur faveur. Ce qu'on ne peut approuver selon mon sens ; parce que bien souvent toutes ces choses sont assez clairement expliquées dans la suite de la Piece, tellement que ce qui doit faire un bel effet en son lieu, n'est plus qu'une redditte importune, et quand les Poëtes n'expliquent pas assez bien leur sujet par la bouche et les actions de leurs Personnages, c'est une faute qui ne doit point recevoir d'excuse, et ces Prologues sont de

(a) *Pseudol. Act. 5. Sc. 2. Spectatores vos quoque ad cœnam vocem, ni daturus nihil sim, neque sit quicquam polucti domi, néve adeò vocatos credam vos esse ad cœnam foras. Verùm si voletis plausum fabulae huic clarum dare, Comissatum omnes venitote ad me ad annos sexdecim.*

mauvais secours pour reparer par un discours, qui ne fait point partie du Poëme, ce qui peut manquer au corps de la Piece, et à la suite des Intrigues Sophocles n'en a jamais usé de cette sorte, et je ne puis conseiller au Poëte de se departir de son Exemple.

---

## CHAPITRE VIII

### *De quelle maniere le Poëte doit faire connoistre la decoration et les Actions necessaires dans une Piece de Theatre.*

La plus notable difference, et qu'on peut nommer essentielle, du Poëme Epique, et du Dramatique, est que dans le premier le Poëte parle seul, les personnes qu'il introduit pour faire des recits ne parlans que par sa bouche ; c'est luy qui dit que ces Gens-là faisoient tels discours, et non pas eux qui viennent pour les faire. Mais dans la Poësie dramatique, il n'y a que les Personnes introduites par le Poëte, qui parlent, sans qu'il y prenne aucune part, et dans toute l'Action Theatrale il ne paroist non plus que si les Acteurs estoient en verité ceux qu'ils representent, et qui n'avoient pas besoin de son ministere pour s'expliquer non plus que pour agir. C'est pourquoy dans l'Epopée le Poëte décrit toutes les choses qui peuvent donner quelque grace à son ouvrage, quand et de quelle maniere il lui plaist : s'il veut faire connoistre un temple ou un Palais, il en fait l'architecture telle qu'il se la veut imaginer ; s'il fait un Naufrage, il emploie autant de vers qu'il juge à propos pour depeindre la tempeste, la frayeur des Matelots, les cris des Mourants, la constance et la compassion de son Heros ; s'il ordonne quelque pompe où paroisse une Princesse dans un equipage de magnificence, il l'habille de l'estoffe et de la façon qu'il estime plus convenable à son sujet, et pour le faire, il choisit l'endroit de son Poëme qu'il croit le pouvoir souffrir avec plus d'agrément et plus de facilité. Mais dans le Poëme Dramatique, il faut que le Poëte s'explique par la bouche des Acteurs : il n'y peut employer d'autres moyens, et n'oseroit pas luy mesme

se mesler avec eux pour achever l'explication des choses qu'il ne leur auroit pas fait dire ; Si un Temple ou un Palais doit faire la decoration de son Theatre, il faut que quelqu'un des Acteurs nous l'apprenne. S'il se fait un naufrage sur la Scene, il y faut quelques Acteurs qui pour l'expliquer, parlent du malheur de ceux qui perissent, et des efforts de ceux qui se sauvent. S'il paroist quelque Personnage dans un habillement et un estat extraordinaire, il en faut introduire d'autres qui le décrivent, si celuy-là ne le peut pas faire luy-mesme. Enfin toutes les choses que le Poëte met sur son Theatre, et toutes les Actions qui s'y doivent faire, n'attendent point son secours pour estre connuës, elles doivent estre expliquées par ceux qu'il y fait agir. Les Anciens, ont été fort reguliers et fort judicieux en cette pratique ; et les Modernes y ont fait des fautes si grossieres, que leurs Ouvrages en ont esté fort defectueux en la representation. Le Poëme Dramatique est fait principalement pour estre representé par des gens qui font des choses toutes semblables à celles que ceux qu'ils representent auroient pu faire ; et aussi pour estre leuës par des gens qui sans rien voir, ont presentes à l'imagination par la force des vers, les personnes et les actions qui y sont introduites, comme si toutes les choses se faisoient véritablement de la mesme façon qu'elles sont escriptes. Or soit qu'une Comedie se voye sur le Theatre, ou seulement sur le papier, il faut qu'elle soit connuë par les Spectateurs, et par ceux qui la lisent. Elle ne peut estre connuë par les Spectateurs, sinon autant que les Acteurs la feront connoistre en parlant ; et ceux qui la lisent, n'en peuvent avoir aucune connoissance sinon autant que les vers la leur peuvent donner, si bien que toutes les pensees du Poëte, soit pour les decorations du Theatre, soit pour les mouvementz de ses Personnages, habillementz et gestes necessaires à l'intelligence du sujet, doivent estre exprimées par les vers qu'il fait reciter.

A cela peut-estre, on me dira que nos Poëtes ont accoustumé de faire repasser leurs Pièces en leur presence, et d'avertir les Comediens de tout ce qu'il faut faire ; mais cela ne peut pas empescher que la representation ne souffre beaucoup de defauts, parce que les Comediens sont souvent assez negligens, pour ne pas executer exactement ce que le Poëte leur ordonne, et que chacun d'eux, ne s'attachant qu'à son rolle, ne croit pas qu'il soit necessaire de faire toutes ces obser-vations, dont il ne voit pas le rapport avec le reste de la Piece. Mais quand ils seroient assez soigneux pour bien executer toutes les instructions du Poëte, comment pourront faire ceux qui voudroient representer ces Comedies sans luy, ou qu'il ne pourroit pas instruire, pour en estre trop éloigné, si les vers ne leur apprenoient ce qu'ils auroient à faire ? Comment connoistroient-ils le lieu de la Scene et la decorauion, les habits des Personnages, les actions importantes, et tant d'autres circonstances qui doivent contribuer à l'intel-ligence du sujet, et à l'agrément de la representation ? Les Tragedies d'Aeschyle ont esté souvent remises après sa mort sur le Theatre d'Athenes avec beaucoup de suc-cez. (a) Celles de Plaute furent joüées dans Rome sans luy, et comme il est vray-semblable apres qu'il eut per-du la vie. Et nous avons veu sur nostre Theatre des Poëmes Anciens dans le mesme ordre et avec les mes-mes ornementz que du temps de leurs Autheurs. Ce qu'on n'eût pû faire neantmoins dans Athenes, dans Rome, ny dans Paris, si les Poëtes ne se fussent fort bien expliquez dans les récits par leurs Acteurs, et ce seroit une pensée bien extravagante de nous reduire à la necessité de les deterrer pour venir eux-mesmes faire repasser leurs Pièces.

Je scay bien aussi que pour secourir l'intelligence des Lecteurs, plusieurs de nos Poëtes ont mis dans l'im-

(a) *Prolog. in Casin.*

pression de leurs Ouvrages des Nottes qui apprennent ce que les vers ne disent point. Par exemple : *Icy pa-roist un Temple ouvert ; Icy se découvre un Palais orné de diverses colonnes et superbement basty. Icy les Acte-urs se doivent asseoir en tel ordre. Icy cét Amant pas-sionné baise la main à sa Maistresse. Icy le Roy parle à l'oreille de son Confident. Icy le Prince sort en colère,* et mille autres observations que le Poëte veut rendre nécessaires au sujet et qui ne se lisent pourtant en aucun endroit de sa Piece. Mais en ces Nottes c'est le Poëte qui parle, et nous avons dit qu'il ne le peut faire en cette sorte de Poësie.

Davantage c'est méler de la prose parmy des vers, et de la prose assez mauvaise, froide et incommode. Encore est-il vray que ces Nottes, interrompant la lecture, interrompent la suite des raisonnemens et des passions ; et divisant l'application de l'esprit des Lecteurs, dissipent les images qu'ils commençoient à former par l'intelligence des vers, refroidissent leur attention, et diminuent de beaucoup leur plaisir.

Mais il y a plus, le Poëte doit faire parler ses Acteurs avec tant d'art, qu'il ne soit pas même nécessaire de marquer la distinction des Actes et des Scènes, ni même de mettre les noms des entreparleurs. Et je n'en veux point d'autre preuve, sinon, que quand un Acteur vient sur le Theatre pour parler, le Poëte n'en vient pas dire le nom, il faut qu'on le decouvre par la suite des actions ou des paroles, et pour y avoir manqué, j'ai veu des Pièces dont il se passoit deux et trois Actes auparavant qu'on sceût le nom du Heros, son pays, ni sa qualité, et sans qu'il fust nécessaire de le cacher : car il arrive quelquefois que le nom et la condition de quelque Acteur principal, ne doit pas estre sceu ; mais il faut tousjours en ces occasions qu'on sçache au moins, qu'il est inconnu. Et j'ose dire que les Anciens ont en cela travaillé si sagement, que si on m'avoit donné une Tragedie de Sophocle et d'Euripide, ou

bien une Comédie de Terence et de Plaute (car Æschile estoit encore un peu dans le déreglement, et Seneque n'a point connu l'Art, et Aristophane s'est entierement abandonné aux desordres de la vieille et moyenne Comédie). Je dis donc que si j'avois en main un Poëme de l'un de ces quatre que j'ay nommez, sans titre, sans distinction, sans aucun nom d'Acteurs, et sans aucun caractere qui les pût faire connoistre, ni la separation des Actes, et la varieté des Scènes ; je découvriray d'abord et sans aucune peine, le nom, la qualité, les habits, l'équipage, les gestes, et les interests de tous ceux qui parlent, ce que chacun doit dire, le lieu de la Scène et ses décorations, l'étendue du Poëme et tout ce qui doit faire partie de l'Action Theatrale : tant il est vray que dans une Pièce regulière tout y doit estre aussi facilement connu de l'Esprit, que des yeux. Et tout Poëme Dramatique qui ne pourra se faire connoistre de la sorte, est assurement defectueux.

Pour y bien réussir neantmoins, il ne se faut pas seulement contenter de faire dire ce qui doit estre connu ; il faut que ce soit avec adresse, et trouver en la bouche de l'Acteur un prétexte qui serve si raisonnablement à l'expliquer, que la personne qu'il represente ait pû vray-semblablement le dire.

Quelquefois la surprise d'un Acteur en est un moyen fort agreable, comme dans le *Curculio* de Plaute, où Palinure est surpris, et s'estonne de voir Phedrome sortir de sa maison devant le jour avec un flambeau, et suivi de valets chargés de cruches pleines de vin.

D'autres-fois on y emploie la compassion qu'on doit avoir de l'estat mal-heureux d'un autre Acteur, comme Electre dans Euripide fait connoistre que son frère estoit devant la porte du Palais couché sur un lict, enveloppé de son manteau, et s'agitant avec beaucoup d'inquietude.

On le peut faire aussi par maniere de raillerie, comme dans le *Trinummus* de Plaute, lors que Charmides

pour expliquer le grand chapeau d'un fourbe deguisé en soldat, dit : *Je croy que cét homme est de la race des Champignons, car il est tout couvert de sa teste.* Ou bien on peut faire que des Acteurs se monstrent l'un à l'autre une chose extraordinaire, comme dans le premier Acté du *Rudens* de Plaute, où par cette adresse on connoist, que des Gens ont fait naufrage ; qu'il y en a qui nagent encore pour se sauver ; Que deux femmes sont seules dans une petite barque ; que les flots les jettent sur le sable ; qu'elles tombent et se relevent ; et qu'enfin elles sortent de la mer avec beaucoup de peine.

Il arrive aussi bien souvent, qu'en faisant les Acticns, les Personnages s'en expliquent ingenieusement, comme PolypHEME et les Satyres beuvans et s'enyrans dans Euripide ; et Mnesiloque écrivant une lettre dans les *Bacchides* de Plaute.

Souvent même un Acteur en se fâchant donne à connoistre ce qu'un autre fait, comme dans la *Casine*, où Cleostrate en colere, fait voir que son mari la caresse avec la main, pour la remettre en bonne humeur.

Tantost la joye sert de motif pour obliger un Acteur d'expliquer ce qui se passe ; tantost l'admiration ; d'autresfois un commandement auquel on obeït, ou bien une demande raisonnable, pourquoy les choses sont ou se font de telle sorte : enfin toutes les voyes que l'Esprit du Poëte peut ingenieusement accommoder à son sujet, et dont je n'estime pas necessaire de rapporter icy davantage d'exemples qui se rencontreront partout chez les Anciens, à l'ouverture de leurs livres.

Ce n'est pas qu'il faille entrer dans le détail des choses ou des actions, ni s'arrester à des minuties et à de legeres circonstances, qui ne donnent ni force ni grace au Theatre ; parce que ce seroit contraindre les decorations qu'il faut toujours faire conformément à la Piece, et tomber dans le défaut que Scaliger\* a fort

bien marqué en Palingenius, (a) des œuvres duquel on pourroit oster plusieurs milliers de vers, sans rien oster de nécessaire ; et encore en Attilius (b) qui dégouste autant dans les endroits qu'il pousse à bout, comme il plaist dans les autres où il se modere : Au lieu que Virgile (c), pour éviter ces petites circonstances, comme n'estans pas convenables à la Majesté de la belle Poësie, s'est contenté de dire, que Jupiter d'un branlement de teste fait trembler tout le Ciel, sans parler ni de ses sourcils froncés, ni de ses cheveux émeus ; Car il faut que les Tragiques soient aussi moderez et aussi circonspcts que ce grand Maistre,

Mal à propos le Poète feroit une description exacte des Colonnes, des Portiques, des Ornemens et de toute l'Architecture d'un Temple qu'il auroit mis sur la Scene ; Il suffit de faire connoistre en general quelle en est la Decoration, dont il faut laisser la disposition particulière à l'adresse des Ingenieurs.

Quand il paroist que les Acteurs sont dans un Jardin, il n'est pas nécessaire d'en designer les espalliers, le compartment du parterre, ny les différentes fleurs.

Si on les met au bord d'une forest, il ne faut pas se mettre en peine d'ajouster le nom des Arbres, ny le nombre ; toutes ces particularitez chargent le Poëme, et ne l'ornent point, embarrassent les Spectateurs dans la croyance que ces descriptions produiront quelque

(a) *Multa millia versuum auferri posse, nam si quid semel arripuit ad dicendum, omnes illius rei Vicinias, omnes excutit affinitates, neque prius quiescit aut abstinet, quam exhauserit omnia vel minima quæque.* Poët. lib. 6. c. 4.

(b) *Excellentissimum futurum, si sibi temperasset, dum enim vult cœnia dicere, afficit auditorem aliquando fastidio tanto quantâ in aliis voluptate.* Idem lib. 6. c. 4.

(c) *Virgilius cum parùm tutam in hisce minutulis rebus sui carminis esse crederet majestatem, dixit simplicissimè : Annuit et totum nutu tremefecit Olympum, poterat enim, non sine periculo grandiloquentiæ pónere crinum deflexionem.* Scal. l. 5. c. 3. Poët.

bel effet, et les degoustent quand ils voyent que leur attente est deceuë.

Quand neantmoins ces circonstances entrent dans l'action Theatralle et en font partie, non seulement on les peut expliquer, mais on le doit, comme dans l'*Ion* d'Euripide, où n'estant pas permis à des femmes d'entrer dans le Temple d'Apollon, elles s'entretiennent sur les peintures qui en faisoient l'ornement ; et dans la *Mostellaria* de Plaute, où Tranio voulant persuader à Theuropides son Maistre, qu'il avoit acheté pour luy la maison d'un de ses voisins, afin de tirer de ce bon vieillard quelque argent, sous ce prétexte, luy en fait observer l'avenuë, le vestibule, les pilastres, et quelques autres singularitez qu'il faudroit necessairement mettre dans les decorations pour representer cette Comedie.

Il ne faut pas aussi s'imaginer, que generalement tout ce qui se passe sur le Theatre, doive estre ainsi particulierement expliqué dans les vers ; car il y a cent choses qui sont aysément entenduës, estant supposées d'elles-mesmes par la nature de l'action. Lors que le Poëte fait connoistre que c'est Horace qui parle, et qu'il est Romain, il ne faut point chercher d'artifice pour expliquer ses vestemens, ny faire admirer la force et la generosité de ses sentimens ; car il est de la nécessité de l'imitation, que ce personnage soit vestu et parle comme un Romain. Il n'y a que les choses et les actions extraordinaires au sujet et aux Personnages qu'il faille expliquer. Agamemnon parle sur la Scene, et nul autre Acteur n'en fait l'observation ; mais il s'écrie dans son Palais où on le poignarde, et aussitost le Coriphée en parle pour le faire connoistre ; il en est de mesme de Clytemnestre dans l'*Electre*, et de deux filles qui invoquent dans Térence le secours de Junon derriere la Scene où elles accouchent, ce qui n'eut pas esté necessaire d'expliquer si tous ces Acteurs n'eussent parlé en des lieux extraordinaires. Dans Plaute Char-

mides est un Grec, et son habit n'est point designé non plus que des autres Acteurs, mais celuy du fourbe qui contrefait un soldat venu de bien loing, ne pouvoit pas estre obmis, sans laisser cette circonference imparfaite.

Ce qu'il ne faut jamais oublier à faire connoistre pour l'intelligence d'une Pièce c'est le Temps que le Poëte donne à l'action Theatralle, et le lieu de la Scene. Ce sont deux circonstances que le Poëte ne doit jamais se dispenser de faire bien entendre. Les Anciens l'ont toujours fait avec tant d'art que souvent ceux qui lisent leurs Poëmes ne s'en apperçoivent pas. Plaute ouvre le Theatre de son *Amphitryon* à la fin de la grande nuit que Jupiter avoit encore faite pour venir voir Alcmene auparavant son accouchement. Ce qu'il fait connoistre clairement par le discours de Sosie qui se plaint de la premiere Scene de la longueur de cette nuit, et dit en raillant : *Qu'il croit que l'Aurore s'est enyvrée, et qu'elle ne se peut réveiller* ; et sa Pièce finit devant le disner, ce qu'on decouvre par le commandement que Jupiter sous l'apparence d'*Amphitryon* fait à Sosie, de prier Blepharon de sa part de venir disner avec lui, apres qu'il aura sacrifié ; car depuis cet ordre donné à Sosie, les evenemens sont si prompts qu'il est assez manifeste, qu'on ne disne pas auparavant le denouement de toutes les intrigues qui embarrassaient *Amphitryon*.

Et pour le lieu de la Scene, il ne faut que lire le *Rudens* du mesme Comique avec son *Curculio*, les *Grenoüilles* d'Aristophane, l'*Ajax* de Sôphocle, et toutes les autres, où par une infinité d'adresses les singularitez du lieu représenté par l'avant-Scene, sont clairement designées.

Souvent mesme les choses ne s'expliquent pas quand elles se font, mais long-temps apres, selon que le poëte le juge plus commode à son sujet, et qu'il le peut faire avec moins d'affectation à quoy ceux qui lisent

les Poëtes, ou qui veulent joüer des Comedies bien regulieres, doivent soigneusement prendre garde. Je n'en donneray point d'autre exemple que celuâ de Monsieur Corneille en son *Andromede*\*, où lors que les vens enlevent cette jeune Princesse, Phinée est renversé d'un coup de Tonnerre, sans qu'il en soit rien dit ; mais cela se connoist dans l'Acte suivant où Phinée rendant raison de la violence des Dieux contre les efforts qu'il avoit faits pour sauver Andromede, dit qu'ils avoient esté contraints de le renverser par terre, et de prendre l'occasion de sa cheute pour l'emporter. Mais puisque je suis tombé sur la consideration de ce Poëme orné de tant de Machines, je ne puis m'empescher d'observer icy que [toutes (1) les decorations merveilleuses, et les Actions extraordinaires qui sont dans le troisiéme et dans le cinquiéme Acte, sont fort adroitement expliquées, et avec une delicatesse digne du Theatre des Grecs. Le Jardin qui doit estre au second Acte, peut encore estre supposé par le discours qui se fait des fleurs, qu'Andromede et ses Nymphes semblent cueillir pour faire une guirlande, quoy que l'expression n'en soit pas bien claire ; mais] pour ce superbe Palais qui fait la decoration du premier Acte, et ce magnifique Temple qui fait celle du quatriéme, je ne croy pas qu'il y ait une seule parole dont on le puisse apprendre, et apres les avoir leûs, je fus obligé de recourir à l'explication qui est imprimée au devant de chacun Acte, sans laquelle je n'aurois point sceu ce que les Decorateurs avoient fait, parce que le Poëte ne m'avoit point appris ce qu'ils devoient faire. Aussi est-il vray qu'on peut mettre le Temple au premier Acte et le Palais au quatriéme, sans rien faire contre l'ordre du sujet, et sans rien changer aux vers. Voire même est-il certain qu'au lieu de ces deux sortes de decorations on y peut mettre des Arbres, des Rochers

(1) *Passage entre crochets supprimé.*

ou tout ce que l'on voudra. En quoy paroist la neces-  
sité qu'il y a d'expliquer les decorations par les vers,  
pour joindre le sujet avec le Lieu, et les Actions avec  
les choses, et pour faire ingenieusement un Tout bien  
ordonné par une juste liaison de toutes les parties qui  
le composent.

---



## LIVRE SECOND

---

### CHAPITRE PREMIER

---

#### *Du sujet.*

En supposant icy ce que le Poëte doit sçavoir du Sujet d'un Poëmie Dramatique, que les Anciens ont nommé la *Fable*, et nous l'*Histoire*, ou le *Roman*, je diray seulement que pour les Sujets inventez, et dont on peut aussi bien faire une Tragedie qu'une Comedie, s'ils ne réussissent, c'est la faute du Poëte ; mais faute sans excuse, sans pretexte, et dont il ne se peut jamais deffendre : car estant maistre de la matiere autant que de la forme, on ne peut en rejetter le mal sur autre chose, que sur sa mauvaise imagination, ou sur le défaut de sa conduittre ; mais pour le regard des Sujets tirez de l'*Histoire*, ou de la *Fable*, il se peut excuser, s'il est obligé d'y conserver certaines circonstances, ou par l'ordre de quelque grand Seigneur, ou par quelque autre raison particuliere qui luy seroit plus considerable que la gloire d'estre bon Poëte. Autrement, et s'il est libre en son choix, il sera toujours blasmé quand son Ouvrage n'aura pas un bon succès : et il doit tenir pour certain que d'une mauvaise *Histoire*, l'*Art* en peut faire une excellente Pièce de *Theatre* : car s'il n'y a point de Nœud, il en fera un ; s'il est trop foible, il le fortifiera ; s'il est trop fort et presque indissoluble, il le relâchera ; mais de la plus riche *Histoire* un mauvais Artiste en peut corrompre tellement les beautes qu'elle ne sera pas reconnoissable.

Davantage il ne faut pas s'imaginer que toutes les

belles Histoires puissent heureusement paroistre sur la Scéne, parce que souvent toute leur beauté depend de quelque circonstance, que le Theatre ne peut souffrir. Et ce fut l'avis que je donnay à celuy qui vouloit travailler sur *les Amours\* de Stratonice et d'Antiochus* : car le seul incident considerable, est l'adresse du Medecin qui fit passer devant les yeux de ce jeune Prince malade depuis long-temps, toutes les Dames de la Cour, afin de juger par l'émotion de son poulx celle qu'il aimoit et qui causoit sa maladie ; Et j'estime qu'il est tres difficile de faire un Poëme Dramatique, dont le Héros soit toujours au lict, ny de representer cette circonstance ; et qu'il y a peu de moyens de la changer en telle sorte que l'on en pût conserver les agrémens : outre que le temps, et le lieu de la Scene seroient tres difficiles à rencontrer ; car si Antiochus est encore au lict le matin, il faudra bien travailler pour le faire agir dans le même jour. De mettre aussi la Scéne dans la chambre d'un Malade, ou devant sa porte, cela ne seroit guere raisonnable. *La Theodore\** de [Monsieur] (1) Corneille par cette même raison n'a pas eu tout le succez ni toute l'approbation qu'elle meritoit (2). C'est une Pièce [dont (3) la constitution est tres ingenieuse, où l'Intrigue est bien conduite et bien variée, où ce que l'Histoire donne, est fort bien manié, où les changements sont fort judicieux, où les mouvements et les vers sont dignes du nom de l'Auteur. Mais] parce que tout le Theatre tourne sur la prostitution de Theodore, le Sujet n'en a pû plaire. Ce n'est pas que les choses ne soient expliquées par des manieres de parler fort modestes, et des adresses fort delicates ; mais il faut avoir tant de fois dans l'imagination cette fâcheuse avanture, et sur tout dans les

(1) *Mot entre crochets supprimé*

(2) Qu'il s'en promettoit.

(3) Une Pièce où et tout le passage entre crochets supprimé.

recits du quatrième Acte, qu'enfin les idées n'y peuvent estre sans degoust. Or il y a cent Histoires pareilles, et beaucoup plus difficiles à manier ; et au contraire, il y en a de tres-heureuses, comme celle de *Sophonisse*\* qui se trouve veuve et remariée, qui perd ses Estats et les recouvre en un mesme jour. Le choix donc qu'on en doit faire, c'est de considerer si une Histoire est fondée sur l'une de ces trois choses ; ou sur une belle Passion, comme ont été *la Mariane*\* et *le Cid*\* ; ou sur une belle Intrigue, comme *le Prince*\* deguisé et *le Cleomedon*\*, ou sur un Spectacle extraordinaire, comme *Cyminde*\* ou *les deux Victimes* : Et si l'Histoire souffre beaucoup de circonstances pareilles, ou que l'imagination du Poëte en puisse adjouster, il en rendra sa Pièce meilleure, pourveu qu'il y conserve la moderation : car bien que le Poëme ne doive pas estre dénué de Passions, d'Evenemens, ny de Spectacles ; il ne faut pas neantmoins le charger d'un trop grand nombre : parce que les Passions violentes ennuyent les sentimens de l'Ame, quand il y en a trop, ou qu'elles durent trop ; les Evenemens lassent et confondent la memoire, et les Spectacles sont difficiles à faire joüer si soudainement, sans y rien oublier. C'est pourquoi ceux qui se sont efforcez de mettre en chaque Acte un notable Evenement et une forte Passion, n'en ont pas eu le succez qu'ils avoient attendu ; et si l'on me demande quelle en peut estre la mesure, je répondray que c'est le Jugement, et qu'il peut arriver qu'un Poëme sera si bien disposé, que la preparation des Incidens et la varieté des Passions corrigera ce que le grand nombre peut avoir de defectueux, et que l'intelligence des machines (qui pourtant n'est pas commune sur nos Theatres publics) les fera joüer si facilement que l'on pourroit les renouveler à chaque Acte, comme j'avois autresfois proposé à M. le Cardinal de Richelieu.

On demande encore ordinairement en cette matiere, jusqu'à quel point il est permis au Poëte de changer

une Histoire quand il la veut mettre sur le Theatre. (a) Surquoy nous trouvons divers avis, tant chez les Anciens, que chez les modernes ; mais je tiens pour moy qu'il peut le faire non seulement aux circonstances, mais encore en la principale action, pourvu qu'il fasse un beau Poëme : car comme il ne s'arreste pas au Temps, parce qu'il n'est pas Chronologue, il ne s'attachera point à la Verité, non plus que le Poëte Epique, parce que tous deux ne sont pas Historiens. Ils prennent de l'Histoire ce qui leur est propre, et y changent le reste pour en faire leurs Poëmes, et c'est une pensée bien ridicule d'aller au Theatre pour apprendre l'Histoire. La Scéne ne donne point les choses comme elles ont esté, mais comme elles devoient estre, et le Poëte y doit rétablir dans le sujet tout ce qui ne s'accommodera pas aux regles de son Art, comme fait un Peintre quand il travaille sur un modelle defectueux. C'est pourquoi la mort de Camille par la main d'Horace son frere, n'a pas esté approuvée au Theatre, bien que ce soit une avanture véritable, et j'avois été d'avis, pour sauver en quelque sorte l'Histoire, et tout ensemble la bienseance de la Scéne, que cette fille desesperée voyant son frere l'épée à la main, se fust precipitée dessus : ainsi elle fust morte de la main d'Horace, et luy eust été digne de compassion, comme un mal-heureux Innocent, l'Histoire et le Theatre auroient esté d'accord.

En un mot, l'Historien doit raconter simplement ce qui s'est passé, et s'il en juge, il fait plus qu'il ne doit. L'Epopoëe accroist tous les evenemens par de grandes fictions, où la verité est comme abismée ; et le Theatre doit tout restituer en estat de vray-semblance et d'agrément. Il est bien vray que si l'Histoire est capable de

(a) *Arist. c. 15. Quis nescit omnibus Epicis Poëtis historiam esse pro argumento ? quam illi aut adumbratam, aut illustratam certè alia facie quam ostendunt, ex historia conficiunt Poema. Nam quid aliud Homerus ? quid tragicis ipsis faciemus ? Scal. l. 1. c. 2.*

toutes les graces de la Poësie Dramatique, le Poëte luy doit conserver encore celles de la vérité ; sinon il a droit de faire tout céder au dessein qu'il doit avoir de réussir en son Art. Plusieurs apportent au contraire le témoignage d'Horace qui dit : *Qu'il faut suivre l'opinion commune, ou feindre des choses qui lui soient conformes*, mais en cet endroit Horace ne parle point du Sujet, il traite seulement des mœurs, et nous apprend (a) qu'il ne faut pas donner aux Acteurs principaux des mœurs dissemblables à eux-mesmes, ny entierement éloignées de celles qu'ils ont dans l'opinion générale de l'Histoire, comme seroit de faire *Cesar Poltron*, ou *Messaline chaste*. Ce que Vossius\* a fort bien remarqué dans sa Poëtiique, et je ne scay pourquoys on se laisse abuser par des allégations fausses et appliquées tout au contraire du sens de l'Autheur. Ce n'est pas qu'une Histoire connue, ou pour estre récente, ou de tout temps dans la bouche du vulgaire, puisse souffrir de grands changemens sans de grandes précautions ; mais dans ces rencontres je conseillerois plustost au Poëte d'abandonner un tel Sujet, que de faire un mauvais Poëme en voulant conserver la vérité à laquelle il n'est pas obligé, ou en tout cas d'en usér si adroitemment qu'il ne choquast point les sentimens du peuple. Et si l'on prend bien le sens d'Aristote, on trouvera qu'il n'est pas contraire à cette opinion, et que les Anciens ont toujouors fait ainsi. Je ne crois pas mesme qu'aucune Histoire ait été traitée par les Tragiques sans quelque notable alteration. Polidore a des avéntures bien différentes chez Euripide et chez Virgile. Æschile fait précipiter Prométhée tout vif dans les enfers d'un coup de foudre, et prédire par Mercure que son cœur y sera dévoré par un Aigle sans être consumé, à quoy la

(a) *Hinc Horatius cum dixisset, Famam sequere, quod pertinet ad τὸ ὄντον*. Voss. lib. 1. c. 5.

Fable receuë n'a point de rapport. Sophocle fait mourir Æmon et Antigone, mais Euripide qui avoit fait la mesme Histoire, les marioit ensemble, au contraire de ce qu'il avoit fait luy-mesme dans *les Phéniciennes*. Le mesme Sophocle dans l'*OEdipe* fait que Jocaste s'étrangle elle-mesme, et Euripide la fait vivre jusqu'au combat d'Eteocle et de Polinice, et mourir de sa propre main par un coup de poignard sur les corps de ses Enfans. Seneque dans son *OEdipe* fait que Jocaste se tuë lors de l'aveuglement d'*OEdipe* : et luy-mesme dans sa *Thebaïde* la fait revivre lors du combat de ses Enfans. L'*Oreste* et l'*Electre* sont contraires en beaucoup de circonstances tres importantes chez le mesme Poëte. Les uns font Oreste encore Enfant lors de la mort d'Agamemnon, qui fut tué par Clytemnestre au retour de la guerre de Troye ; et d'autres font qu'il a desja tué Clytemnestre sa mere, lors que Menelaüs revient de cette guerre : ce qui ne peut avoir aucun rapport, ou bien il faudroit qu'Oreste eust été jeune et vieil en mesme temps, ou que Menelaüs ne fust revenu de Troye que plusieurs années apres son frere. Enfin les quatre Tragiques qui nous restent, sont tous differens dans la disposition des mesmes Histoires qu'ils ont mises sur le Theatre. L'*Electre* d'Euripide, celle de Sophocle et les *Cœphores* d'Æschyle en sont la preuve invincible, il ne les faut qu'examiner ; et j'estime que les Tragiques anciens ont esté cause du grand desordre qu'il y a dans l'Histoire et dans la Chronologie de ce vieux temps, que Varron appelle *fabuleux* ; parce qu'ayant ainsi changé les evenemens et l'ordre des années, ils ont donné lieu aux Ecrivains qui se sont arrestez à leurs Poëmes comme à des Histoires, de se contredire et de confondre la fable avec la vérité.

Quant aux diverses especes des Sujets, sans m'arrester aux simples et aux composez, ny aux autres divisions communes d'Aristote et de ses Commentateurs, j'en mets de trois sortes. Les premiers sont d'incidents,

intrigues ou evenemens, lors que d'Acte en Acte et presque de Scène en Scène il arrive quelque chose de nouveau qui change la face des affaires du Theatre ; quand presque tous les Acteurs ont divers desseins, et que tous les moyens qu'ils inventent pour les faire réussir, s'embarrassent, se choquent, et produisent des accidens impréveus : ce qui donne une merveilleuse satisfaction aux Spectateurs, une attente agreable, et un divertissement continual.

Les autres sont de passions, quand d'un petit fonds le Poëte tire ingenieusement de quoy soustenir le Theatre par de grands sentimens, et que sur des rencontres presque naturelles à son sujet, il trouve occasion de porter ses Acteurs dans des mouvemens nobles, violents et extraordinaires : ce qui ravit les Spectateurs en faisant toujours sur leur ame quelque nouvelle impression.

Les derniers sont Mixtes, c'est-à-dire, meslez d'incidens et de passions, lors que par des evenemens inopinez, mais illustres, les Acteurs éclatent en des passions differentes, ce qui contente infiniment les Spectateurs, quand ils voyent tout ensemble des accidens qui les surprennent, et des mouvemens d'esprit qui les ravissoient.

Or il est certain que dans toutes ces trois sortes de Sujets le Poëte peut bien réussir, pourvu que l'oeconomie de sa Piece soit ingenieuse ; mais voicy la difference que j'y trouve, les Sujets d'incidens d'abord sont extrêmement agreables, mais si tost qu'ils sont connus, ils ne touchent plus l'esprit, parce qu'ils n'ont point d'autres graces que la surprise et la nouveauté. Ceux de passions durent plus long-temps, et ne dégoustent pas si tost, parce que la puissance de l'Ame qui en reçoit les impressions, ne les garde pas si long-temps, ny si fortement, que la Memoire fait les images des choses ; mesme arrive-t-il souvent qu'ils nous plaisent davantage en les revoiant, parce que la suite des

Actions et l'œconomie de l'ouvrage occupans nostre Imagination la premiere fois que nous les voions, nous sommes moins capables d'entrer dans les sentimens des Acteurs, au lieu que ne travaillans plus au sujet, nous nous appliquons davantage à ce qu'ils disent, et recevons plus facilement les impressions de leur douleur, ou de leur crainte.

Mais il est indubitable que les Mixtes sont les plus excellens ; car les incidens renouvellement leurs agréments par les passions qui les soutiennent, et les passions semblent renaire par les incidens inopinez de leur nature, bien qu'ils soient connus, de sorte qu'ils sont presque tousjors merveilleux, et qu'il faut un long temps pour leur faire perdre toutes leurs graces.

Il ne faut pas oublier (et ce n'est peut-estre pas une des moindres observations que j'aye faite sur les Pièces de Theatre) que si le Sujet n'est conforme aux mœurs et aux sentimens des Spectateurs, il ne réussira jamais, quelque soin que le Poëte y employe et de quelques ornement qu'il le soutienne ; car les Poëmes Dramatiques doivent estre differens selon les Peuples devant lesquels on les doit representer ; et de là vient que le succez n'en est pas tousjors pareil, bien qu'ils soient tousjors semblables à eux-mesmes. Ainsi les Atheniens se plaisoient à voir sur leur Theatre, les cruautez et les malheurs des Roys, les desastres des familles illustres, et la rebellion des Peuples pour une mauvaise action d'un Souverain ; parce que l'Estat dans lequel ils vivoient, estant un gouvernement Populaire, ils se vouloient entretenir dans cette croyance, Que la Monarchie est tousjors tyrannique, dans le dessein de faire perdre à tous les Grands de leur République le desir de s'en rendre Maistres, par la crainte d'estre exposez à la fureur de tout un Peuple, ce que l'on estimoit juste (1) : au lieu que parmy nous le respect

(1) Ajoute en note : V. ma troisième Dissertation\* sur l'Œuvre de Corneille.

et l'amour que nous avons pour nos Princes, ne peut permettre que l'on donne au Public ces Spectacles pleins d'horreur ; nous ne voulons point croire que les Roys puissent estre mechans, ni souffrir que leurs Sujets, quoy qu'en apparence maltraiiez, touchent leurs Personnes sacrées, ny se rebellent contre leur Puis-  
sance, non pas mesme en peinture ; et je ne croy pas que l'on puisse faire assassiner un Tyran sur nostre Theatre avec applaudissement, sans de tres-signalées précautions, comme par exemple, Si le legitime héritier se faisoit reconnoistre, son peuple se pourroit soulever pour le restablir dans le Throne, et se vanger des maux qu'il auroit endurez sous la tyrannie d'un usurpateur ; mais la seule usurpation contre la volonté des Sujets ne seroit pas assez considerable pour faire mourir sans quelque horreur un Souverain par la main des rebelles ; ce que nous avons veu par experience dans le *Timoleon*\*, que nulle raison d'Estat, de bien public, d'amour envers sa Patrie, ni de generosité, ne pût empescher d'estre consideré comme le meurtrier de son frere et de son Prince ; et j'estime eeluy qui n'a pas voulu faire mourir Tarquin (a) sur la scéne, après l'outrage qu'il a fait à Lucrece\*. La cruauté d'Alboin\* a donné de l'horreur à la Cour de France, et cette Tragedie, quoy que soustenuë de beaux vers et de nobles incidens, fut generalement condamnée.

Nous avons eu sur nostre Theatre l'*Esther*\* de [Monsieur] (1) du Ryer, ornée de divers evenemens, fortifiée de grandes passions et composée avec beaucoup d'art ; mais le succez en fut beaucoup moins heureux à Paris qu'à Rouen : et quand les Comediens nous en dirent la nouvelle à leur retour, chacun s'en estonna sans en connoistre la cause ; mais pour moy j'estime que la ville de Rouen, estant presque toute

(a) M. du Ryer.

(1) Mot entre crochets supprimé.

dans le traffic, est remplie d'un grand nombre de Juifs, les uns connus et les autres secrets, et qu'ainsi les Spectateurs prenoient plus de part dans les interests de cette Piéce toute Judaïque par la conformité de leurs mœurs et de leurs pensées.

Autant en pouvons nous dire des Comedies ; car les Grecs et les Romains, parmi lesquels la débauche des jeunes gens avec les Courtisanes n'estoit qu'une galanterie, souffroient volontiers et se divertissoient au Theatre, par les intrigues et les discours des femmes publiques, par les pratiques de ces ministres de débauche autorisez par les loix : ils prenoient plaisir à voir, et des vieillards trompez pour en tirer de l'argent, et les fourbes des Esclaves en faveur de leurs jeunes Maistres. Les malheurs des premiers les émouvoient à compassion par la connoissance qu'ils avoient de ces avan-tures ; ils y estoient sensibles, parce qu'ils y estoient sujets ; et les souplesses des autres les instruisoient pour se deffendre de pareils tours : au lieu que parmy nous toutes ces choses sont mal receuës, ou du moins paroissent froides et sans agrément, à cause que l'honnête-té de la vie Chrestienne ne permet pas aux personnes de condition honorable, d'approuver les exemples du vice, ny de s'y plaire ; et les regles dont nous gouvernons nos familles, ne connoissent plus les finesse des serviteurs, ni la nécessité de nous en deffendre.

C'est pour cela mesme que nous voyons dans la Cour de France les Tragedies mieux receuës que les Comedies, et que parmy le petit Peuple les Comedies et mesme les Farces et vilaines bouffonneries de nos Theatres sont tenuës plus divertissantes que les Tragedies. Dans ce Royaume les personnes, ou de naissance, ou nourries parmy les Grands, ne s'entretiennent que de sentimens genereux, et ne se portent qu'à de hauts desseins, ou par les mouvemens de la vertu, ou par les emportemens de l'ambition ; de sorte que leur vie a beaucoup de rapport aux representations du Theatre

Tragique. Mais la Populace élevée dans la fange, et entretenue de sentimens et de discours des-honnests, se trouve fort disposée à recevoir pour bonnes, les méchantes bouffonneries de nos farces, et prend toujours plaisir d'y voir les images de ce qu'elle a accoustumé de dire et de faire. Et cela ne doit pas estre seulement observé dans le fond de la principale action du Poëme, mais encore en toutes ses parties : et sur tout dans les passions, comme nous le dirons encore, lors que nous en traiterons particulierement : car s'il y a quelque Acte ou quelque Scène qui n'ait pas cette conformité de mœurs avec les Spectateurs, ou par le sujet, ou par les sentimens, on verra aussi-tost l'applaudissement cesser, et le dégoust naistre dans leurs ames, sans mesme qu'ils en sçachent la cause : car il est du Theatre comme de l'Eloquence, les perfections et les défauts n'en sont pas moins sensibles aux Ignorans qu'aux Sçavans, bien que la raison ne leur en soit pas également connuë.

---

## CHAPITRE II

### *De la Vray-semblance.*

Voicy le fondement de toutes les Pièces du Theatre, chacun en parle et peu de gens l'entendent ; voicy le caractère general auquel il faut reconnoistre tout ce qui s'y passe ; en un mot la Vray-semblance est, s'il le faut ainsi dire, l'essence du Poëme Dramatique, et sans laquelle il ne se peut rien faire ni rien dire de raisonnable sur la Scène.

C'est une Maxime generale que le *Vray* n'est pas le sujet du Theatre, parce qu'il y a bien des choses veritables qui n'y doivent pas estre veuës, et beaucoup qui n'y peuvent pas estre representées : c'est pourquoi Synesius (a) a fort bien dit que la Poësie et les autres Arts qui ne sont fondés qu'en imitation, ne suivent pas la vérité, mais l'opinion et le sentiment ordinaire des hommes.

Il est vray que Neron fit étrangler sa mere, et luy ouvrir le sein pour voir en quel endroit il avoit été porté neuf mois avant que de naistre ; mais cette barbarie, bien qu'agréable à celuy qui l'executa, seroit non seulement horrible à ceux qui la verroient, mais mesme incroyable, à cause que cela ne devoit point arriver ; et entre toutes les Histoires dont le Poëte voudra tirer son sujet, il n'y en a pas une, au moins je ne croy pas qu'il y en ait, dont toutes les circonstances soient capables du Theatre, quoy que veritables, et que l'on y puisse faire entrer, sans alterer l'ordre des succès, le temps, les lieux, les personnes, et beaucoup d'autres particularitez.

Le *Possible* n'en sera pas aussi le sujet, car il y

(a) *Synes. in Calvit. encom. p. 72. edit. Paris, an. 1612.*

a bien des choses qui se peuvent faire, où par la rencontre des causes naturelles, ou par les avantures de la Morale; qui pourtant seroient ridicules et peu croyables si elles estoient representées. Il est possible qu'un homme meure subitement, et cela souvent arrive; mais celuy-là seroit mocqué de tout le monde, qui pour dénouer une Piece de Theatre, feroit mourir un rival d'apoplexie, comme d'une maladie naturelle et commune, ou bien il y faudroit beaucoup de préparations ingenieuses. Il est possible qu'un homme meure d'un coup de tonnerre\*, mais ce seroit une mauvaise invention au Poëte de se défaire par là d'un Amant qu'il auroit employé pour faire l'intrigue d'une Comedie.

Il n'y a donc que le *Vray-semblable* (a) qui puisse raisonnablement fonder, soustenir et terminer un Poëme Dramatique: ce n'est pas que les choses véritables &<sup>er</sup> possibles soient bannies du Theatre; mais elles n'y sont receuës qu'entant qu'elles ont de la vray-semblance; de sorte que pour les y faire entrer, il faut oster ou changer toutes les circonstances qui n'ont point ce caractere, et l'imprimer à tout ce qu'on y veut représenter.

Je ne m'estendray pas icy sur la Vray-semblance ordinaire et extraordinaire, dont tous les Maistres ont traité fort amplement, et personne n'ignore que les choses impossibles naturellement, deviennent possibles & vray-semblables par puissance divine, ou par magie; et que la vray-semblance du Theatre n'oblige pas à représenter seulement les choses qui arrivent selon le cours de la vie commune des hommes; mais qu'elle enveloppe en soy le *Merveilleux*, qui rend les evenemens d'autant plus nobles qu'ils sont impréveus, quoy que toutesfois vray-semblables. Ce que j'ay remarqué neantmoins en cette matiere, est que peu de gens ont

(a) *Res esse oportet in ipsis etiam Comœdii admodum verisimiles*, ut tametsi ficta, repræsentari magis quam fingi videantur. *Scal. lib. 6. cap. 3.*

entendu jusque où va cette vray-semblance : car tout le monde a bien crû qu'elle devoit estre gardée dans la principale action d'un Poëme, et dans les incidens qui se trouvent sensibles aux plus grossiers ; mais on n'a pas esté plus avant. Or l'on doit sçavoir que les moin-dres actions representées au Theatre, doivent estre vray-semblables, ou bien elles sont entierement defectueuses, et n'y doivent point estre. Il n'y a point d'action humaine tellement simple, qu'elle ne soit accompagnée de plusieurs circonstances qui la composent, comme sont le temps, le lieu, la personne, la dignité, les desseins, les moyens et la raison d'agir. Et puis que le Theatre en doit estre une image parfaite, il faut qu'il le represente toute entiere, et que la Vray-semblance y soit observée en toutes ses parties.

Quand un Roy parle sur la Scène, il faut qu'il parle en Roy, et c'est la circonstance de la dignité contre laquelle il ne peut rien faire qui soit vray-semblable, s'il n'y avoit quelque autre raison qui dispensast de cette premiere circonstance, comme s'il estoit déguisé. Je dis plus, ce Roy qui parle sur le Theatre selon sa dignité, sans doute estoit en quelque lieu, lors qu'il disoit ces choses ; partant il faut que le Theatre porte aussi l'image du lieu où lors il estoit : car il y a des choses que l'on ne peut dire ni faire vray-semblablement qu'en certains lieux. Aussi faut-il representer et faire entendre en quel temps il parloit : car il faut souvent changer de discours selon le temps ; et un Prince, devant que de donner une bataille, parlera tout autrement qu'il ne fera après qu'il l'aura gagnée ou perduë. Mais pour conserver cette vray-semblance dans toutes les circonstances d'une action Theatrale, il faut bien sçavoir les regles de ce Poëme, et les pratiquer ; car elles n'enseignent rien autre chose qu'à rendre toutes les parties d'une action vray-semblables, en les portant sur la Scène, pour en faire une image entiere et reconnoissable.

A cela quelques-uns ont dit, Que le sens commun et la raison naturelle suffisent pour juger de toutes ces choses, j'en demeure d'accord : mais il faut que ce soit un sens commun instruit de ce que les hommes ont voulu faire sur le Theatre, et de ce qu'il faut observer pour en venir à bout : car supposons qu'un homme de bon sens n'ait jamais veu le Theatre, et qu'il n'en ait même jamais oyé parler, il est certain qu'il ne connoistra pas si les Comediens sont des Roys et des Princes veritables, ou s'ils n'en sont que des phantomes vivans ; et quand il scauroit que tout cela n'est qu'une feinte, et un déguisement, il ne seroit pas capable de juger des beautez ny des défauts de la Pièce : il faudroit certes qu'il en vist plusieurs et qu'il y fist beaucoup de reflexions pour connoistre ce qui seroit vray-semblable, ou non. Ouy certes, pour juger parfaitement du Poëme Dramatique, il faut que cette raison naturelle soit parfaitement instruite en ce genre d'image dont les hommes ont voulu se servir pour representer quelque action, et scavoir précisement de quelle maniere la vray-semblance peut estre conservée dans tous les traits de cette peinture animée ; or cela ne se peut acquerir que par un grand nombre d'observations faites par un long temps et par plusieurs personnes. Et c'est de telles observations que les Anciens composèrent l'Art du Theatre, dont le progrez fut si lent, que depuis Thespis qui le premier adjousta un Acteur au Chœur employé seul autresfois pour jouér l'ancienne Tragedie, il y a deux cens ans jusqu'au temps d'Aristote, qui le premier en écrivit l'art, ou qui du moins est le premier dont les écrits sur ce sujet sont venus jusqu'à nous. C'est pourquoy celuy qui veut juger hardiment et sur le champ d'un Poëme Dramatique sans étude et sans reflexion, et qui le pense faire excelllement, se trompe souvent : parce qu'il est bien difficile qu'il puisse avoir naturellement et en presence, toutes les considerations qui doivent servir pour en

examiner la vray-semblance, et souvent il est arrivé que des personnes de bon esprit ont crû d'abord certaines actions du Theatre fort justes et bien inventées, qu'après estre instruits ils ne trouvoient pas vray-semblables, et au contraire tres-ridicules.

Mais une chose bien plus estrange, et pourtant tres-ritable, j'ai vu des gens qui travailloient depuis long-temps au Theatre, lire ou voir un Poëme par plusieurs fois sans reconnoistre ny la durée du temps, ny le lieu de la Scène, ny la pluspart des circonstances des actions les plus importantes, pour en découvrir la vray-semblance. Heinsius (a), d'ailleurs très sçavant et qui nous a donné l'art de composer la Tragedie, s'est trompé jusqu'au point de croire que l'*Amphitryon* de Plaute contenoit neuf mois, quoy qu'il ne soit pas de huict heures, ou pour le plus est-il renfermé entre le minuit et le midi d'un mesme jour. Vossius (b), l'un des plus doctes de nostre temps, et tres-intelligent en la vieille Poësie, écrit comme lui, que dans cette mesme Pièce, Plaute fait concevoir et naistre Hercules en une mesme nuict, encore qu'il soit certain qu'il le suppose conceu sept mois auparavant, et que (c) Mercure le die en termes exprés par deux fois. C'est pourquoy je suis obligé d'avertir icy mes Lecteurs que de tout ce qu'a fait cet excellent homme, il n'y a rien dont on se doive tant garder que du troisième Chapitre de son premier Livre, où il traite des erreurs des Poëtes, en

(a) *Plautus novem menses uno Dramate complexus est, ut vix major ampliorque Homericæ Iliados quam Amphitryonis sit periodus : Alcumenam autem concipit et parit ; quod si fieret jam nullo episodio opus esset, ideoque nec ars esset Comœdiam scribere.* Heins. in Horat.

(b) *Voss. lib. 2. c. 3. Ridiculè se dat Plautus cum in Amphitryone fingat eadem die Alcumenam et concipere et parere.*

(c) *Hodie illa pariet filios geminos duos, alter decumo post mense nascetur puer quam seminatus est ; alter mense septimo. Amphitry. Act. 1 sc. 2.*

voulant corriger les Anciens ; car luy-mësme est tombé en de tres-grändes. Scaliger (a) écrit par deux fois, que Promethée chez Æschyle, meurt d'un coup de foudre, et neantmoins il est indubitable qu'il est seulement enlevé durant l'orage, et cela paroist assez par les discours de Promethée, et mesme de Mercuré qui le dit bien clairement. Il y en a qui ont lû et relû Æschyle, et qui neantmoins ont esté si peu soigneux de faire reflexion sur la conduite de ses Poëmes, qu'ils se sont persuadez, et mesme (b) l'Autheur de l'Argument de son *Agamemnon*, qu'il fait mourir ce Prince sur la Scéne, encore qu'il soit assez expliqué que le Chœur entend les cris et les plaintes qu'il fait dans son Palais où on le tuë, et qu'il prend la resolution d'y entrer pour sçavoir ce qui s'y passe, dont il est détourné par l'arrivée de Clytemnestre qui vient conter cette action funeste et criminelle qu'elle avoit commise de sa main. Beaucoup de sçavans ont dit que la troisième Comedie de Terence contenoit deux jours : Scaliger, Muret, Vossius, le P. Membrun\* et d'autres l'ont ainsi pensé ; mais elle n'est pas seulement de dix heures, comme je l'ay montré dans la premiere dissertation du *Terence*\* *justifié* ; et Monsieur Menage qui n'a rien écrit sur ce sujet que pour contredire la verité par malignité, n'a pas osé luy donner plus de quatorze à quinze heures ; encore pour le faire a-t-il esté contraint de pervertir l'ordre des mois des Atheniens, afin d'abréger les jours et d'allonger les nuits ; et de renverser toute l'œconomie de la nature, pour trouver quelque chose à redire à l'œconomie de ce Poëme. J'ay veû des personnes que j'ay eû de la peine à desabuser de cette croyance, que dans l'*Electre* de Sophocles, les *Phœnisses* d'Euripide, et les *Nuées* d'Aristophane, l'unité de lieu n'estoit pas

(a) *Lib. 7. c. 4. Poët. et lib. 3. c. 97.*

(b) Ιδίως δὲ Αισχύλος τὸν Αγαμέμνονα ἐπὶ σκήνης ἀναιρεῖσθαι ποιεῖ.  
*Arg. Agam. Æschyl.*

observée ; tant les vieilles erreurs nous ferment quelquesfois les yeux, et tant il est vray qu'en cét art, comme en tous les autres, la connoissance des regles est nécessaire à la raison naturelle, quand elle veut juger des perfections ou des defauts de quelque Ouvrage. Et j'ose mesme avancer que ceux qui liront ce Traité, condamneront plusieurs choses qu'ils ont autresfois pensées fort raisonnables.

---

## CHAPITRE III

---

### *De l'Unité de l'Action.*

C'est un precepte d'Aristote, et certes bien raisonnable, qu'un Poëme Dramatique ne peut comprendre qu'une seule action ; et c'est bien à propos qu'il condamne ceux qui renferment dans un seul Poëme toute une grande histoire, ou la vie d'un Heros. Car bien qu'il n'y ait qu'un principal Personnage sur lequel tombent tous les bons et mauvais evenemens, il y a neantmoins plusieurs Actions. Cette doctrine est maintenant commune, les Interpretes du Philosophe l'ont amplement deduite, et nos Poëtes n'en sont plus en doute. Mais pour adouster quelque chose à ces instructions générales, je déduiray la raison de ce precepte telle que je l'ay pensée, et comment on peut comprendre au Theatre plusieurs Incidens dans une seule Action.

Il est certain que le Theatre n'est rien qu'une Image, et partant comme il est impossible de faire une seule image accomplie de deux originaux differens, il est impossible que deux Actions (j'entens principales) soient representées raisonnablement par une seule Pièce de Theatre. En effet le Peintre qui veut faire un tableau de quelque histoire n'a point d'autre dessein que de donner l'image de quelque action, et cette Image est tellement limitée, qu'elle ne peut representer deux parties de l'histoire qu'il aura choisie, et moins encore l'histoire toute entiere ; parce qu'il faudroit qu'un mesme Personnage fust plusieurs fois dépeint, ce qui mettroit une confusion incompréhensible dans le tableau, et l'on ne pourroit pas discerner quel seroit l'ordre de toutes ces diverses actions, ce qui rendroit l'histoire infiniment obscure et inconnue ; mais de toutes les actions qui composeroient cette histoire, le Peintre choi-

siroit la plus importante, la plus convenable à l'excellence de son art, et qui contiendroit en quelque façon toutes les autres, afin que d'un seul regard on pût avoir une suffisante connoissance de tout ce qu'il auroit voulu dépeindre. Et s'il vouloit representer deux parties de la mesme histoire, il feroit dans le même Tableau un autre quadre avec un éloignement, où il peindroit une autre action que celle qui seroit dans le tableau, afin de faire connoistre qu'il feroit deux images de deux actions différentes, et que ce sont deux Tableaux.

Par exemple, s'il vouloit dépeindre l'Histoire d'Iphigénie, il ne pourroit pas renfermer dans un seul tableau toutes les avantures de cette Princesse ; mais il s'arresteroit au sacrifice que les Grecs furent prests d'en faire à Diane, pour appaiser son courroux et les tempêtes de la Mer ; car dans cette action toute l'histoire y seroit en quelque façon comprise : On y considereroit les orages qui retenoient cette grande armée dans le port d'Aulide, comme la cause : On y considereroit la douleur de son pere, et la compassion des autres Princesses, comme des circonstances, et son enlèvement par une faveur extraordinaire de la Déesse qui la voulut sauver. Et s'il avoit dessein de faire entendre plus particulierement que Diane la transporta dans la Tauride, où elle fut sur le point de sacrifier son frere Oreste, il mettroit dans l'un des coins du Tableau un quadre particulier, où elle paroistroit en habit de Pretresse le glaive à la main, avec quelque autre marque de cette seconde avanture, faisant par ce moyen deux peintures diverses de deux actions différentes tirées d'une même histoire. C'est ainsi qu'en doit user le Poëte dramatique ; car quand il entreprend la composition d'une Pièce de Theatre, il doit penser qu'il entreprend de faire une peinture agissante et parlante, et qu'il ne peut pas y renfermer toute une grande histoire, ou toute la vie d'un Heros ; à cause qu'il lui faudroit ré-

presenter une infinité d'evenemens, employer un trop grand nombre d'Acteurs, et mélér tant de choses, que non seulement il feroit un ouvrage de confusion, mais encore il-choqueroit en plusieurs endroits la vray-semblance, la bien-seance, et l'imagination des Spectateurs ; voire même se verroit-il constraint de surpasser de beaucoup le temps et l'étendue du Poëme Dramatique ; ou bien s'il vouloit la resserrer dans les limites prescrites par son art, il lui faudroit précipiter tous les Incidens, les accumuler les uns sur les autres, sans grace aussi bien que sans distinction, étouffer et perdre tous les endroits pathétiques, et enfin nous donner une figure monstrueuse et extravagante ; comme ceux qui nous ont fait voir au premier acte d'une Tragedie, le mariage d'une Princesse ; au second, la naissance de son Fils ; au troisième, les amours de ce jeune Prince ; au quatrième ses victoires ; et au cinquième, sa mort, ce qui pouvoit servir de sujet à plus de vingt Tragedies.

Nostre Poëte donc choisira dans ces vastes matiercs une action notable, et ,s'il le faut ainsi dire, un point d'histoire éclatant par le bonheur ou le malheur de quelque illustre Personnage, dans lequel il puisse comprendre le reste comme en abregé, et par la representation d'une seule partie faire tout repasser adroitemment devant les yeux des Spectateurs, sans multiplier l'action principale, et sans en retrancher aucune des beautez necessaires à l'accomplissement de son ouvrage. Et si d'avanture il trouvoit dans une même histoire, deux ou plusieurs Incidens\* si illustres, et tellement considérables qu'ils fussent dignes chacun d'une Tragedie, et tellement independans, ou contraires, qu'ils ne püssent estre réunis, il faudroit alors en faire deux ou plusieurs Tragedies, ou s'attacher à celuy qui luy paroistroit le plus important et surtout le plus pathétique. C'est l'adresse dont tous les Anciens ont usé. *Les Suppliantes* d'Euripide ne contiennent pas toute la

guerre de Thebes, mais seulement la sepulture des Princes d'Argos. *L'Hecube* n'est pas la prise de Troye, mais seulement les derniers mal-heurs de cette Reine en sa captivité. *L'Ajax* de Sophocle ne montre point ses exploits, ni sa contestation avec Ulysse pour les armes d'Achille, mais seulement sa fureur qui fut cause de sa mort. *Les sept à Thebes* d'Æschile ne representent pas l'Histoire de se Siège, mais seulement la mort de Polinice et d'Eteocles. *L'Hercules Oeteus* qu'on attribuë à Senéque, n'embrasse pas les douze travaux de ce demi-Dieu, mais seulement sa mort. *Les Nuées* d'Aristophane ne comprennent pas toute la vie et la mort de Socrate, mais seulement l'art des Sophismes pour le rendre odieux. *L'Amphitryon* de Plaute n'enferme pas toutes les Amours de Jupiter et d'Alcmene, comme quelques-uns ont pensé mal à propos, mais seulement la naissance d'Hercule. Enfin *Les Adelphes* de Térence ne font pas voir toutes les débauches d'Æschinus, mais seulement la dernière d'où naist son mariage. Et neantmoins dans ces Ouvrages les Poëtes n'ont pas laissé de remettre devant l'esprit des Spectateurs, soit par des narrations, par des entretiens, par des plaintes, et par d'autres délicatesses de l'art, toutes les plus signalées circonstances des histoires qu'ils ont traitées. Comme aussi quand les Sujets ont eû trop d'étendue pour une seule Tragedie, ayant plusieurs actions importantes, ils en ont fait plusieurs Poëmes, comme des tableaux separez de ce qui ne pouvoit estre compris sous une seule image. Euripide n'a pas confondu le Sacrifice d'Iphigenie en Aulide avec les avantures de sa Prestrise en la Scythie. Æschile fait mourir dans une Pièce Agamemnon par les mains de Clytemnestre, et dans une autre elle est punie de ce crime. Et de là vient que nous trouvons chez les Anciens plusieurs Pièces de même nom, et souvent plusieurs Evenemens d'une même histoire representez en diverses Tragedies. Ce qui leur fut mesme en quelque façon nécessaire dans Athé-

nes : car comme les Poëtes travailloient, pour la solemnité de quatre grandes festes, à quatre Poëmes Dramatiques dont il y en avoit trois de serieux qu'ils nommoient *Trilogie*, et le quatrième Satyrique ou mélé de bouffonnerie quiachevoit la *Tétralogie*\* ; j'estime qu'ils les tiroient toûjours d'une même histoire, comme je l'ay traité plus au long dans le Chapitre de la seconde Disertation du *Térence*\* justifié.

Quant au moyen d'assembler plusieurs Incidens dans une seule action, et d'en faire un Poëme qui de sa nature contienne plusieurs Actes et plusieurs Scènes, c'est-à-dire, plusieurs actions différentes, pour le bien expliquer, je retourne à la comparaison de la Peinture dont je me serviray souvent en ce Traité.

Nous avons dit qu'un Tableau ne peut representer qu'une action, mais il faut entendre une action principale ; car dans le même tableau le Peintre peut mettre plusieurs actions dépendantes de celle qu'il entend principalement representer. Disons plutost qu'il n'y a point d'action humaine toute simple et qui ne soit soutenuë de plusieurs autres qui la précédent, qui l'accompagnent, qui la suivent, et qui toutes ensemble la composent et lui donnent l'estre ; de sorte que le Peintre qui ne veut representer qu'une action dans un tableau, ne laisse pas d'y en méler beaucoup d'autres qui en dépendent, ou pour mieux dire, qui toutes ensemble forment son accomplissement et sa totalité. Celuy qui voudra peindre le sacrifice d'Iphigenie, ne la mettra pas toute seule au pied de l'Autel avec Calchas ; mais à l'exemple de Timanthes, il y adjoûtera tous les princes Grecs avec une contenance assez triste, Menelaüs son oncle avec un visage extrêmement affligé, Clytemnestre sa mere pleurant et comme desespérée, enfin Agamemnon avec un voile sur son visage, pour cacher sa tendresse naturelle aux Chefs de son armée, et montrer neantmoins par cette adresse l'excès de sa douleur. Il n'oublieroit pas aussi de faire

paroistre dans le Ciel Diane toute preste d'arrester le bras et le glaive du Sacrificateur ; à cause que toutes ces differentes actions accompagnent et font partie de cette triste et pieuse cérémonie, qui seroit foible et dénuée de ses ornementz sans toutes ces ingenieuses circonstances. C'est de la même façon que le Poëme Dramatique ne doit contenir qu'une seule action, car il faudra mettre sur le Theatre toute entière avec ses dépendances, et n'y rien oublier des circonstances qui naturellement luy doivent estre appropriées, dont je ne crois pas qu'il soit besoin de proposer des exemples. Il ne sera peut-estre pas inutile d'avertir nostre Poëte, que si l'Action principale qui doit fonder son Ouvrage estoit chargée dans l'histoire de trop d'Incidens, il doit rejeter les moins importans, et sur tout les moins pathétiques ; mais s'il trouve qu'il y en ait trop peu, son Imagination y doit suppléer : ce qu'il peut faire en deux façons, ou bien en inventant quelques intrigues qui pouvoient raisonnablement faire partie de l'Action principale. [Par (1) exemple l'Auteur des *Horaces* a fort bien supposé le mariage de Sabine sœur des Curiares, avec l'Aisné de leurs ennemis, pour introduire dans son Theatre toutes les passions d'une Femme avec celles de Camille qui n'estoit qu'Amante]. Ou bien même rechercher dans l'Histoire des choses arrivées devant ou apres l'Action dont il fait le sujet de son Poëme, et les y rejoindre adroitemment en sauvant la difference des temps et des lieux selon ce que nous en dirons dans les Chapitres suivans, comme l'a pratiqué l'Auteur de la *Cleopatre*\* qui fait venir en secret Octavie femme d'Antoine dans la ville d'Alexandrie, pour faire voir sur son Theatre cette grande Dame avec les sentimens d'une femme genereuse. [Et (2) encore depuis luy M. Corneille qui a mis Cornelie sur son Thea-

(1) *Passage entre crochets supprimé.*

(2) *Passage entre crochets supprimé.*

tre dans *la Mort de Pompée*\*, pour le remplir par des avanturnes et des discours dignes de son sujet, et de son esprit].

Mais il faut remarquer ici que le Poëte doit toujours prendre son action la plus simple qu'il luy est possible, à cause qu'il sera toujours plus maistre des passions et des autres ornementz de son Ouvrage, quand il ne leur donnera qu'autant de fonds qu'il le jugera nécessaire pour les faire éclatter, que quand il les trouvera dans l'histoire, dont il y aura tousjours quelque circonstance qui lui donnera de la peine, et qui violentera ses desseins : En un mot les petits sujetz entre les mains d'un Poëte ingenieux et qui sait parler ne scauroient mal réussir. C'est le conseil que donne Scaliger (a) en termes formels, et nous en avons vu l'effet dans *l'Alcionée*\* de [M.] (1) du Ryer, Tragédie qui n'a point de fonds, et qui neantmoins a ravy par la force des discours et des sentimens. Et tous ceux au contraire (2) qui dans un même Poëme, ont voulu méler plusieurs actions toutes fort illustres, en ont étouffé les beautez, en ne donnant pas assez de jour aux Passions, comme nous l'avons experimenté en certaines Pièces, dont toutes les actions, bien que dépendantes en quelque façon d'une principale, estoient si grandes et si fortes, que de chacune on eust pu faire un Poëme, s'empeschant l'une l'autre d'éclatter autant qu'elles devoient.

---

(a) *Argumentum brevissimum sumendum, idque maxime varium, multiplexque faciendum.* l. 3. c. 97. Scal.

(1) *Lettre entre crochets* supprimée.

(2) *Aj. en note* : Voyez la seconde dissertation\* sur la tragédie intitulée *Sertorius*.

## CHAPITRE IV

### *De la Continuité de l'Action.*

Apres que le Poëte aura choisi le Sujet, ou l'Histoire qu'il jugera capable des beautez de la Poësie Dramatique, et qu'il en aura tiré le point auquel il voudra faire consister l'Unité de l'action Theatrale : il faudra qu'il lui souvienne qu'elle doit estre non seulement (a) une, mais encore continuë, c'est-à-dire que depuis l'ouverture du Theatre jusqu'à la closture de la Catastrophe, depuis que le premier Acteur a paru sur la Scène, jusqu'à ce que le dernier en sorte, il faut que les principaux Personnages soient toujours agissans, et que le Theatre porte continuellement et sans interruption l'image de quelques desseins, attentes, passions, troubles, inquietudes et autres pareilles agitations, qui ne permettent pas aux Spectateurs de croire que l'action du Theatre ait cessé. C'est un precepte d'Aristote aussi bien que de la Raison, et ses Interprètes ont toujours marqué pour l'un des plus grands défauts du Poëme Dramatique, lors que cette interruption laisse du vuide et du temps perdu dans l'action du Theatre. C'est dont on a voulu mal à propos accuser Terence en sa troisième Comedie intitulée *Heautontimorumenos*, et dont je croy l'avoir justifié\* suffisamment ailleurs. Les Anciens Tragiques ne pouvoient failoir que tres mal-aisément contre cette regle, à cause qu'ils avoient des Chœurs : car les Chœurs ne representans que ceux qui s'estoient trouvez presens sur le lieu de la Scène lors de l'action, il est vray-semblable qu'ils se fussent retirez aussi-tost qu'ils eussent veu l'ac-

(a) *συνεχοῦς καὶ μᾶς*; Arist. *Poët.* cap. 11. *Govean\**. in *Terent. Heaut. Scalig.* lib. 6. cap. 3. *Poët.*

tion cesser, n'ayant plus eû de prétexte pour y demeurer ; et nous en parlerons plus amplement au Chapitre des Chœurs. Encore est-il vray, que si l'action venoit à cesser sur nos Theatres dans le milieu d'un Poëme, c'est-à-dire, à la fin du second ou du troisième Acte, sans qu'il restast aucune intrigue imparfaite ny aucune préparation à de nouveaux incidens, ny aucun sens timens à faire paroistre, les Spectateurs alors auroient grande raison de s'en aller, puis qu'ils auroient tout sujet de croire que l'Action seroit finie et la Tragedieachevée ; et s'ils demeurent sçachans bien qu'il y a deux ou trois Actes encore à voir, c'est simplement par la connoissance qu'ils ont de ce que le Poëte doit faire, et non pas par l'attente d'aucune chose qu'il ait préparée. Et si en tel cas il se trouvoit un homme qui n'eust jamais veu de Pièce de Theatre, il est certain qu'il la croiroit finie, dés lors que le Poëte ne lui feroit plus rien esperer de nouveau. En effet j'ay veû quelquefois en ces rencontres des Dames demander si la Pièce estoitachevée, encore qu'elles eussent esté plusieurs fois à la Comedie ; tant la cessation d'action au Theatre surprend les Spectateurs, et leur persuade qu'il n'y a plus rien à faire. Et si nous en cherchons la raison, c'est que l'action ne seroit pas une, si elle n'estoit continuë ; estant certain que les actions morales, telle qu'est celle du Theatre, sont divisées et multipliées dés lors qu'elles sont interrompuës ; et nous pouvons dire, ce me semble d'un Poëme Dramatique, ce que les Jurisconsultes ont dit d'un Testament selon le Droit Romain, (a) *Qu'il ne peut être considerable et selon les Loix, s'il n'est fait d'une seule et unique contexture et sans interruption ; autrement qu'on peut dire que ce sont deux Testamens, et tous deux non valables : l'un pour n'avoir pas esté bien achevé, et l'autre pour n'a-*

(a) *L. XXI; ff. Qui test. fac. poss. uno contextu actus testari oportet.*

*voir pas été bien commencé.* Car si l'action du Theatre vient à cesser, et puis à recommencer de nouveau, on peut dire que ce sont deux actions Theatrales, mais toutes deux imparfaites, n'ayans ny l'une ny l'autre les parties qui leur peuvent donner leur entier accomplissement. C'est pour cette raison que les excellens Dramatiques ont toujours accoustumé de faire dire aux Acteurs, où ils vont, quel est leur dessein quand ils sortent du Theatre, afin que l'on sçache qu'ils ne seront pas oisifs, et qu'ils ne laisseront pas de jouër leurs personnages encore qu'on les perde de veuë.

Mais quand nous disons que les principaux Personnages doivent toujours agir, il ne faut pas entendre le Heros ou l'Heroïne, qui bien souvent souffrent le plus et font le moins ; car à l'égard de la continuité de l'Action, les principaux Acteurs sont ceux qui conduisent l'intrigue du Theatre, comme sont un Esclave, une Suivante, ou quelque Fourbe ; et il suffit même que le moindre des personnages agisse, pourvu que ce soit nécessairement, et que le Spectateur en puisse attendre quelque changement ou quelque avantage importante au Sujet.

Aussi faut-il observer, qu'en apparence quelquefois l'Action du Theatre cesse, bien qu'en effet il ne soit pas ainsi. Ce qui arrive lors que le Poëte prépare un incident qui doit éclatter dans la suite, et dont il fait dire quelque chose avec adresse et comme en passant par l'un des Acteurs.

L'exemple en est fort ingenieux dans l'*Ajax* de Sophocle, où l'action paroist entierement cessée au commencement du troisième Acte, et qui est continuée par un messager qui vient annoncer le retour de Teucer, et ce qui s'estoit fait dans le camp depuis son arrivée, touchant la fureur et la guérison de son frere Ajax. En quoy l'action n'est pas seulement renoüée, mais bien continuée : parce que dans les Actes précédens Ajax parle plusieurs fois, et se plaint de la longue ab-

sence de son frere, ce qui en fait souhaitter le retour aux Spectateurs, comme un moyen pour sauver ce Prince : de sorte que quand la nouvelle en est apportée, il paroist que l>Action n'a point cessé, et que Teucer agissoit dans le camp pour son frere, selon l'attente et les vœux des Spectateurs, dont pourtant il n'arrive rien de ce qu'on pouvoit esperer ; mais c'est en cela que consiste l'adresse du Poëte, de promettre ce qui n'arrive point, et de faire arriver ce qu'il semble ne point promettre.

Il est encore bien necessaire de remarquer icy que l'action du Theatre ne cesse pas toujours, encore que tous les Acteurs soient en repos et comme sans action ; parce que quelquefois estre en cét estat, est une action necessaire au Theatre, et qui fait partie du Sujet representé, et que le Spectateur attend quelque grand evenement de ce que les Acteurs ne font rien. Ce que l'on peut éclaircir plus facilement par les exemples que par le discours, et entr'autres par le *Plutus* d'Aristophane, où nous voyons qu'après le second Acte, les Acteurs meinent Plutus au Temple d'Æsculape pour le guerir de son aveuglement, qu'ils se couchent, dorment, et demeurent sans action : car ce sommeil et ce repos estoient l'estat auquel il falloit estre pour recevoir de ce Dieu la guérison des maladies, et partant une action necessaire au Theatre. En quoy paroist de combien s'est mépris (a) M. Menage,\* de s'estre imaginé que l'action de cette Comedie cessoit à l'égard de ceux qui dormoient, et qu'elle est continuée en la personne de Carion qui veille : car c'est tout le contraire. Celuy qui veille, est un Esclave qui dérobe et friponne les restes du sacrifice, sans aucun rapport au Sujet ; et ceux qui dorment, font ce que la coutume ordonoit à ceux qui desiroient recevoir d'Æsculape quelque soulagement de leurs maux, comme Plutus et ceux qui

(a) *Resp. au Discours sur l'Heautont.* p. 7, ed. 2, p. 102.

l'avoient accompagné dans le Temple. On pourroit dire peut-estre que l'action d'Æsculape qui vient guérir Plutus, et ce que Carion a vû, comme il le conte aprés, suffisent pour entretenir cette continuité ; mais il s'ensuivroit toujours qu'il y auroit du vuide et du temps perdu, depuis que les Acteurs sont couchez, jusqu'à l'arrivée d'Æsculape, s'il n'estoit vray que ceux qui se couchent et qui dorment, continuent l'action de cette Comedie.

Ce Chapitre peut recevoir encore quelque lumiere par le discours\* que j'ai fait sur la 3. Comedie de Terence, où j'ay touché cette matiere ; et sans doute par ce que j'ay fait sur ce Poëme, on connoistra de quelle sorte il faut examiner les Anciens, si l'on veut découvrir l'artifice dont ils se sont servis pour observer cette Continuité\* d'action au Theatre.

---

## CHAPITRE V

---

### *Des Histoires à deux fils, dont l'une est nommée Episode par les Modernes.*

Les Modernes entendent maintenant par *Episode* une seconde histoire jettée comme à la traverse dans le principal sujet du Poème Dramatique, que pour cette raison quelques-uns appellent *Une histoire à deux fils* ; mais les anciens Tragiques n'ont point connû cette duplicité de sujet, ou du moins ils ne l'ont point pratiquée. Aristote n'en fait aucune mention, et nous n'en avons point d'exemple ; si ce n'est que l'on voulust dire que l'*Oreste* d'Euripide fust de cette qualité, à cause qu'il y a deux mariages resolus dans la Catastrophe, mais dans le corps de la Pièce, il n'y a aucun mélange d'*Intrigues* pour soutenir deux Amours et en venir à ce but.

Il n'en a pas été de même de la Comédie : car comme elle a reçu beaucoup plus de changemens que la Tragédie, elle a souffert ce mélange d'histoires dans une même Pièce ; et nous en avons encore quelques-unes dans Plaute, et beaucoup dans Terence, dont l'artifice est plus remply de grace et d'instructions pour en composer et traitter de semblables. Le Philosophe divise bien les sujets de Tragedie en *Simples* et en *Composez* ; mais cette composition n'est pas de deux histoires, c'est seulement lors qu'il y a changement dans les avantures du Theatre par (a) *Reconnaissance* de quelque personne importante, comme l'*Ion* d'Euripide, et par *Peripétie*, c'est-à-dire, par conversion et retour d'affaires de la Scène, lors que le Heros passe de la prosperité à l'adversité, ou au contraire. En quoy s'est lourdement

(a) *Arist. c. II. Poët*

trompé un nouvel Auteur dans un Discours qu'il a fait à Cliton\* *De la disposition du Poëme Dramatique*, ayant écrit dans l'article 4, que les *Poëmes composez* sont selon Aristote, ceux qui contiennent plusieurs sujets : car il n'y en a pas un mot dans la Poétique de ce Philosophe.

Je ne veux pas neantmoins combattre l'usage sur l'intelligence de cette parole ; et puis que ce qui estoit autrefois l'Episode, est devenu la Tragedie même, comme nous dirons en son lieu, je consens que ce nom soit transporté de sa vieille signification dans une nouvelle, et que nostre Tragédie prenne quelques Episodes semblables, ou peu differents de ceux des Poëmes Epiques. Mais il y faut observer deux choses dans la Tragedie, l'une, que ces Episodes, ou secondees histoires, doivent estre tellement incorporés au principal Sujet, qu'on ne les puisse séparer sans détruire tout l'Ouvrage ; autrement l'Episode seroit consideré comme une Piéce inutile et importune, en ce qu'elle ne feroit que retarder la suite, et rompre l'union des principales avantures, comme on a généralement trouvé defectueux l'amour [d'une (1) Princesse dans le Poëme le mieux receu de nostre temps], parce que cét Episode n'y servoit de rien. Or pour eviter cét inconvenient, il faut que la personne agissante dans l'Episode, non seulement soit interessée au succès des affaires du Theatre, mais encore que les avantures du Heros, ou de l'Heroïne luy soient tellement attachées que l'on ait raison d'apprehender quelque mal, ou d'esperer quelque bien pour pour tout le Theatre ; et pour les intérêts de cette personne estrangere, qui pour lors n'est plus inutilement estrangere. L'exemple peut bien servir de lumiere à cette observation : mais j'ay peine à le prendre de *Paléne*\*, de crainte que l'on ne m'impute de m'alleguer moi-même, d'autant que j'ay eu quelque part au sujet

(1) *Mots entre crochets remplacés par : de l'Infante dans le Cid*

et à la disposition de cette Piece. Laissant neantmoins l<sup>e</sup> liberté d'en juger comme on voudra, il me semble que l'Episode d'Hipparine est tellement joint au principal Sujet, qu'il n'en peut estre arraché, sans que tout perisse, sa fortune embrassant tellement tous les intérêts du Theatre, qu'elle porte non seulement l'éclaircissement de l'histoire, mais encore les motifs de plusieurs passions. Ceux qui se souviendront de l'intrigue, cenoisstront bien que je dis vray ; mais je ne veux pas m'étendre davantage, de crainte qu'on me soupçonne de quelque affectation ; si j'en avois d'autres de nos Modernes à alleguer je m'expliquerois plus au long et plus librement.

L'autre observation qui est à faire pour ces Episodes est, Que la seconde histoire ne doit pas estre égale en son sujet non plus qu'en sa nécessité, à celle qui sert de fondement à tout le Poème ; mais bien luy estre subordonnée et en dépendre de telle sorte, que les evenemens du principal Sujet fassent naître les passions de l'Episode, et que la Catastrophe du premier, produise naturellement et de soy-même celle du second ; autrement l'Action qui doit principalement fonder le Poëme, seroit sujette à une autre, et deviendroit comme étrangere. C'est pour cette raison que dans *Paléne*, le combat qui se fait pour Paléne donne les motifs de la crainte et de la douleur d'Hipparine ; l'artifice de Paléne pour rendre Clyte vainqueur faisant mourir Dryante, cause le desespoir d'Hipparine ; enfin le salut de Paléne produit la bonne fortune d'Hipparine, veu que par son mariage elle obtient le consentement de Clyte pour celuy d'Hipparine sa sœur avec Dryante. Ce sont là les deux reflexions que j'ay faites sur les Episodes Modernes, qui pourront servir d'ouverture à de meilleurs esprits que le mien pour en faire de plus considérables.

---

## CHAPITRE VI

### *De l'Unité du Lieu.*

Apres que le Poëte aura disposé son Sujet suivant les regles que nous en avons données, et par de meilleures encore et plus belles que sans doute son industrie particulière et son estude luy pourront fournir ; il faut qu'il considere qu'il en doit faire representer les plus notables parties par des gens qu'il mettra sur un Theatre determiné, et que s'il les fait paroistre en divers lieux il rendra son Poëme ridicule par le defaut de la vray-semblance qui doit en faire le principal fondement.

Cette regle de l'Unité du lieu commence maintenant à passer pour certaine, mais les Ignorans et les personnes de foible esprit s'imaginent qu'elle repugne à la beauté des Incidens qui pour estre arrivez en divers lieux ne peuvent à leur avis souffrir cette contrainte sans se perdre ; et de quelque raison qu'ils soient convaincus, ils la rejettent opiniâtrement par une fausse impossibilité qu'ils s'imaginent dans l'execution. Les demi-Sçavans, qui d'ordinaire ne sont guere éclairez, sentent bien les veritez qu'on leur dit pour l'établir, mais ils y font des objections si peu dignes d'un homme de lettres, que j'en ay souvent eu pitié, quoy qu'elles me donnassent beaucoup d'envie de rire ; Et comme les petits Esprits ne peuvent embrasser beaucoup de choses à la fois pour les reduire à un point, leur jugement ne pouvant rassembler et envisager le grand nombre des images qu'il faut avoir presentes et toutes à la fois, ils y supposent tant de difficultez, qu'on voit bien qu'ils voudroient qu'on manquast de raison pour leur en faire connoistre la nécessité. Quant aux Sçavans ils en sont pleinement persuadez, parce qu'ils voient clai-

rement que la Vray-semblance ne se peut conserver autrement ; mais j'ose avancer que jusqu'à present je n'ay trouvé personne qui l'ait expliquée, je ne veux pas dire entenduë, soit parce que les Autheurs de la Poëtique n'en ont rien écrit, et qu'on ne s'avise guere d'aller au delà des grands Maistres ; soit parce qu'on ne prend pas la peine de faire sur les Anciens toutes les reflexions nécessaires pour en connoistre l'art, qui souvent est couvert, et qui le doit estre presque toujours sous une apparente nécessité du Sujet et des interests des Acteurs. Aristote dans ce qui nous reste de sa Poëtique n'en a rien dit, et j'estime qu'il l'a negligé, à cause que cette regle estoit trop connuë de son temps, et que les Chœurs qui demeuroient ordinairement sur le Theatre durant tout le cours d'une Pièce marquoient trop visiblement l'Unité du lieu. En effet, n'eust-il pas été ridicule dans *les Sept devant Thebes*, que les jeunes filles qui en font le Chœur, se fussent trouvées tantost devant le Palais de leur Roi et tantost dans le camp des Ennemis, sans qu'on les eût vuës changer de place ? Encore est-il vray qu'ces trois excellens Tragiques qui nous restent, et qu'Aristote donne pour Modelles dans toutes les Matieres qui regardent le Theatre, ont si sensiblement pratiqué cette Unité de lieu, et font dire si souvent à leurs Acteurs d'où ils viennent et où ils sont, que ce Philosophe eût supposé trop d'ignorance en celuy qui les eût lus, s'il se fust amusé d'en faire une regle. Mais puisque la corruption et l'ignorance du dernier Siecle ont porté le desordre sur le Theatre jusqu'au point d'y faire paroistre des Personnages en diverses parties du monde, et que pour passer de France en Dannemarc il ne faut que trois coups d'archet, ou tirer un rideau ; il n'est pas mal à propos de rendre icy la raison de cette pratique des Anciens, et cela pour faire honneur à quelques Modernes qui les ont sage-ment imitez.

Pour l'entendre, il faut recourir à nostre principe

ordinaire. Que le Theatre n'est autre chose qu'une representation, il ne se faut point imaginer qu'il y ait rien de tout ce que nous y voyons, mais bien les choses mesmes dont nous y trouvons les images. Floridor\* alors est moins Floridor que cét Horace dont il fait le Personnage, ses habillemens representent ceux de ce Romain, il parle comme luy, il en fait les actions, i.e. en porte mesme tous les sentimens ; Mais comme ce Heros agissant et parlant ainsi que Floridor le represente, estoit en quelque lieu, il faut sans doute que (a) le lieu où paroist Floridor represente celuy où lors estoit Horace, autrement la representation demeureroit imparfaite en cette circonference. Il n'en est pas de même au Poëme Epique, car ne consistant qu'en recits, d'où même il a pris son nom, et non pas en actions. le Poëte n'est pas obligé d'en marquer les lieux, et ne le fait point, si ce n'est que cela fust nécessaire pour l'intelligence de ce qu'il récite ; Mais le Dramatique ne consistant qu'en actions et non point en recits, et le Lieu estant une dépendance nécessaire et naturellement jointe à l'action, il faut absolument que le lieu où paroist un Acteur, soit l'image de celuy où lors agissoit le Personnage qu'il represente.

Cette vérité bien entendue nous fait connoistre que le lieu ne peut pas changer dans la suite du Poëme, puis qu'il ne change point dans la suite de la representation ; car une seule image demeurant en même estat ne peut pas representer deux choses différentes ; Un même Histrion ou Comedien ne peut pas representer tout ensemble deux hommes differens, ny sans aucun changement faire Auguste et Marc-Anthoine à la fois ; et quand la nécessité oblige à se servir d'un même Acteur pour faire deux Personnages, on le déguise de telle sorte qu'on le rend entièrement méconnoissable ; il change d'habits, de poil et de visage, et si l'on

(a) *Loci ficti, vera loca imitantur. Scal. l. 1. cap. 13.*

pouvoit changer encore sa voix, on le feroit ; attendu qu'il se trouve je ne sçay quoi contre la Vray-semblance, qu'un même homme soit tantost l'image de l'un, et aussi tost l'image d'un autre ; et ceux qui n'ont pas l'esprit si penetrant, confondent d'ordinaire l'intelligence du Sujet, à cause que la voix faisant reconnoître le Comedien, quelquesfois on vient à s'imaginer que c'est le même Personnage déguisé par l'ordre et la nécessité de quelque avanture, et non pas par le besoin d'Acteurs ; de sorte qu'on attribuë ce changement à l'homme representé, et non pas à celuy qui le represente. Or il n'est pas moins contraire à la vray-semblance, qu'un même espace et un même sol, qui ne reçoivent aucun changement, representent en même temps deux lieux differens, par exemple la France et le Dannemarc, la Gallerie du Palais et les Thuilleries. Et certes pour le faire avec quelque sorte d'apparence il faudroit au moins avoir de ces Theatres qui tournent tous entiers, vu que par ce moyen le lieu changeroit entierement aussi bien que les Personnes agissantes, et encore seroit-il nécessaire que le Sujet fournist une raison de vray-semblance pour ce changement, et comme cela ne peut arriver que par la puissance des Dieux qui changent comme il leur plaist la face et l'estat de la Nature, je doute qu'on pût faire une Piéce raisonnable par le secours de dix ou douze miracles.

Qu'il demeure donc pour constant que le Lieu, où le premier Acteur qui fait l'ouverture du Theatre est supposé, doit estre le même jusqu'à la fin de la Piéce, et que ce lieu ne pouvant souffrir aucun changement en sa nature, il n'en peut admettre aucun en la representation ; et par consequent que tous les autres Acteurs ne peuvent raisonnablement paroistre ailleurs.

Mais il se faut souvenir que ce lieu qui doit estre toujours Un, et ne point changer, s'entend de l'Aire, Sol, ou Plancher du Théâtre, que les (a) Anciens nom-

(a) *Locus ante scenam proscenium in quo erant agentium discursiones. Scal. lib. 1. cap. 21.*

ment *Proscenium* ou *Avant-Scéne*, c'est-à-dire de cet espace où les Acteurs viennent paroistre, marchent et discourent ; car comme cela represente le Terrain ou lieu ferme sur lequel les Personnages representez estoient et marchoient, et que la Terre ne se remuë pas comme un Tourniquet ; dès lors qu'on a choisi un Terrain pour commencer quelque action par representation, il le faut supposer immobile dans tout le reste du Poëme, comme il l'est en effet. Il n'en est pas de même du fond, et des côtes du Theatre ; car comme ils ne figurent que les choses qui environnoient dans la vérité les Personnages agissans, et qui pouvoient recevoir quelque changement, ils peuvent aussi changer en la representation ; et c'est en cela que consistent les changemens de Scènes, et ces Décorations dont la variété ravit toujours le peuple, et même les habiles, quand elles sont bien faites. Ainsi nous avons veû sur un Theatre une façade de Temple ornée d'une belle architecture, et puis venant à s'ouvrir, on découvroit en ordre de perspective des colonnes, un autel et tout le reste des autres ornemens merveilleusement representez ; tellement que le lieu ne changeoit point, et cependant (1) souffroit une belle Decoration. Mais il ne faut pas s'imaginer que le caprice du Poëte soit maître absolu de ces beautez, s'il n'en trouve les couleurs dans son sujet : comme par exemple, on pourroit feindre un Palais sur le bord de la Mer abandonné à de pauvres gens de la campagne ; Un Prince arrivant aux côtes par naufrage, qui le feroit orner de riches tapisseries, lustres, bras dorez, tableaux et autres meubles precieux ; Après on y feroit mettre le feu par quelque avanture, et le faisant tomber dans l'embrasement, la Mer paroistroit derriere, sur laquelle on pourroit encore representer un combat de Vaisseaux. Si bien que dans cinq changemens de Theatre l'Unité du lieu seroit ingenieusement gardée.

(1) Ajoute : il.

Ce n'est pas qué le Sol ou l'Aire de l'Avant-Scéne ne puisse changer aussi bien que le fond et les costez, pourveu que ce soit seulement en la superficie ; car cela se feroit sans perdre l'unité du lieu : Par exemple, si on faisoit transporter une montagne dans une plaine, ainsi que les Geants portèrent dans la Fable Pelion sur Osse : Ou si par un débordement de quelque fleuve, l'Avant-Scéne venoit à estre couverte d'eau, ainsi que le Tybre fit à Rome sous Auguste. Ou enfin si par Magie on faisoit sortir de terre des flames et des braziers ardens, qui tout d'un coup vinssent à couvrir le Sol de l'Avant-Scéne. En toutes ces rencontres donc le lieu recevroit du changement, et même fort notable sans en violer pourtant l'unité. Mais il faut, comme j'ay dit, que le Sujet en fournit toûjours des raisons de vray-semblance : Ce que je répète souvent, tant j'ay crainte de ne pas assez l'imprimer dans l'esprit du Lecteur

Encore n'est-ce pas assez de dire que l'Avant-Scéne doit representér un Terrain immobile, il faut encore que l'espace en soit présupposé ouvert dans la réalité des choses, comme il le paroist dans la representation. Car puisque les Acteurs y vont et viennent d'un bout à l'autre, il est certain qu'il n'y a point de corps solide qui puisse y empêcher la veuë ni le mouvement. Aussi les Anciens avoient-ils accoutumé de prendre communément pour le lieu de la Scéne aux Tragédies, le devant d'un Palais ; et aux Comédies, un Carrefour, où répondoient les maisons des principaux Acteurs ; à cause que ces espaces pouvoient être vray-semblablement representez par le vuide du Theatre, et ces Palais et ces maisons par des toiles peintes au fond et aux costez. Ce n'est pas qu'ils se soient toûjours assujettis à cette maniere de lieu ; car dans *les Suppliantes* et dans *l'Ion* d'Euripide, la Scéne est au devant d'un Temple ; Et dans *l'Ajax* de Sophocle au devant d'une Tente et d'un coin de forest ; Et dans *le Rudens* ou *Cable* de Plaute, au devant d'un Temple et de quel-

ques maisons Champestres, d'où l'on voit la Mer. Aussi cela dépend-il de l'industrie du Poëte, qui choisit selon son Sujet le lieu le plus commode à tout ce qu'il veut representer, et s'il est possible avec quelque apparence agreable. On peut juger de là, combien fut ridicule dans la *Thisbē*\* de Theophile un mur avancé sur le Theatre, au travers duquel elle et Pyrame se parloient et qui disparaisoit quand ils se retiroient afin que les autres Acteurs se pussent voir : Car outre que les deux espaces qui estoient deçà et delà ce faux-mur, representoient les deux chambres de Thisbé et de Pyrame, et qu'il estoit contre toute apparence de raison, qu'en ce même lieu le Roy vint parler à ses Confidens, et moins encore qu'une Lyonne y vint faire peur à Thisbé, je demanderois volontiers, par quel moyen supposé dans la verité de l'action, cette muraille devenoit visible et invisible ? par quel enchantement elle empêchoit ces deux Amans de se voir et n'empêchoit pas les autres ? ou bien encore par quelle puissance extraordinaire elle estoit en nature, et tantost elle cessoit d'estre.

La faute n'est pas moindre de ceux qui supposent des choses faites sur l'Avant-Scéne, qui n'ont point été veuës par les Spectateurs ; car enfin il n'est pas vray-semblable qu'elles y soient arrivées, si elles n'y ont point esté veuës : où tout au contraire il faut qu'on les y ait veuës, si effectivement elles y sont arrivées ; autrement il faudroit supposer que ces choses auroient esté invisibles dans la verité de l'action pour les faire croire telles aux Spectateurs, ce qui feroit une asscz froide et mauvaise invention. Sur quoy, si ma memoire ne me trompe, il me semble qu'un Moderne autrefois tomba dans une faute grossiere de faire paroistre des gens sur un bastion\*, agissans et parlans avec leurs ennemis qui estoient au pied, et en suite d'avoir fait prendre la place par ce même bastion, qu'on ne vit ny attaqué ny deffendu.

Quant à l'Estendue\* que le Poëte peut donner au lieu de la Scène, lors qu'il ne prend pas un lieu fermé comme une Salle ou la Chambre de quelque Prince, mais tout ouvert comme un carrefour, le coin d'un bois, ou le bord de quelque riviere : Je croy pour moi qu'elle ne peut estre plus grande que l'espace dans lequel une veue commune peut voir un homme marcher, encore qu'on ne le puisse pas bien reconnoistre ; car de prendre un lieu plus étendu, cela seroit inutile et même ridicule ; veu qu'il seroit impertinent que deux personnages estans aux deux bouts du Theatre, sans être empêchez par aucun obstacle se regardassent et ne se vissent point ; au lieu que cette distance, telle que nous la prenons, sert au jeu du Theatre assez souvent, en faisant qu'un homme puisse douter de celuy qu'il voit venir ou le prendre pour un autre, comme (a) Donat l'observe de Demea voiant Micion son frère au bout du Theatre. A quoy même les Theatres des Anciens s'accommendoient assez bien ; car estant de trente toises de long chez les Romains, et de quelque peu moins chez les Grecs, c'estoit à peu près l'étendue dont nous parlons : *Les Grenouilles* d'Aristophane, et plusieurs Pièces de Plaute, peuvent bien servir pour connaistre la verité de ce que nous disons. Ce que je n'estime pas à propos de traitter icy plus au long après ce que j'en ay écrit dans le 17. et le 18. Chapitre du *Terence*\* *justifié*. Je prie seulement les Lecteurs de considerer que si le Poëte representoit par son Theatre tous les endroits ensemble d'un Palais, ou tous les quartiers d'une Ville, ou bien toutes les Provinces d'un Estat, il devroit faire voir alors aux Spectateurs, non seulement toutes les choses généralement qui se sont faites dans son Histoire ; mais encore tout ce qui s'est fait dans le reste du Palais, et dans toute la Ville, ou dans

(a) *Estne is de quo agebam ? et certè is est.* *Adelph.* act. 1. sc. 1. *Ibi Donat. bene nunc confirmat ipsum esse eum. cum propior sit, utpote senili nec in longum prospiciente conspectu.*

tout cét Estat ; car enfin il n'y a point de raison qui puisse empêcher les Spectateurs de le voir ny qui monstre pourquoy ils voyent plustost cette action en particulier qu'une autre ; attendu que si l'on peut voir tout ensemble dans le Jardin d'un Palais, dans le Cabinet du Roy, et dans les appartemens de deux Princes ce qui s'y fait, et entendre ce qui s'y dit selon le sujet d'une Tragédie ; on doit encore voir et entendre tout ce qui s'y fait et s'y dit hors de l'action Theatrale, à moins d'un enchantement qui fist voir ce que le Poëte voudroit, et cachast ce qui ne seroit pas de son Sujet

Davantage le Theatre ne devroit jamais estre vuide ni jamais les Acteurs ne devroient disparaistre, s'ils ne sortoient tout à fait du Palais ou de la Ville ; car puisque ce même lieu represente le Jardin, la Cour, et les autres appartemens du Palais, on ne scauroit perdre de veuë celuy qui voudra passer du Jardin dans l'un de ces appartemens ; ainsi on devroit toujours voir les Acteurs, du moins tant qu'ils seroient dans l'éten-due du lieu representé par le Theatre. A quoy on ne doit pas objecter que pour marquer divers appartemens on met des rideaux qui se tirent et se retirent, pour faire que les Acteurs paroissent et disparaissent selon la nécessité du Sujet ; car ces rideaux ne sont bons qu'à faire des couvertures pour berner ceux qui les ont inventez, et ceux qui les approuvent. J'en ai parlé si clairement dans le *Térence\** justifiée au Chapitre 18 qu'il ne me reste rien à dire contre cette ignorance.

Que si on allégué que le Poëte monstre et cache ce qu'il luy plaist, j'en demeure d'accord quand il y a quelque vray-semblance pour faire qu'une chose soit veuë, et l'autre non ; Mais il faudroit d'étranges couleurs et de merveilleux pretextes pour faire que tantost on vist ce qui se passe dans un Palais, et que tantost on ne le vist point, quoy que les mêmes personnes y agissent et y parlissent ; Il faudroit des avantures bien extraordinaires, pour faire que des murs tombassent et

se relevassent, s'avançassent et se reculassent à tous momens. Ce qui suffira pour découvrir la faute notable de ceux qui sur la même Avant-Scène font venir des gens qui sont supposez en Espagne, et d'autres en France ; rendans non seulement leur Theatre aussi grand que toute la Terre, mais faisans qu'un Sol immobile represente à même heure des choses si éloignées, et sans aucune cause d'un changement si prodigieux.

On peut aussi connoistre combien s'abusent ceux qui supposent dans un costé du Theatre un quartier ou partie d'une ville, et dans l'autre quelque autre quartier, comme pourroient estre la *Place Royale* et le *Louvre* ; s'imaginans que par cette belle invention, l'unité du lieu se trouve fort bien observée. A la vérité, si deux quartiers d'une même Ville, ainsi supposez en deux differens endroits du Theatre n'estoient pas trop éloignez l'un de l'autre, et que l'espace qui les separe fust tout ouvert, cela seroit raisonnable, et on ne pourroit pas dire qu'il y auroit changement de lieu ; Mais si entre ces deux quartiers il se trouvoit des maisons et autres corps solides, je demanderois alors suivant telles suppositions, Pourquoy ces maisons ne rempliroient pas le lieu de la Scène ? Par quel artifice le Poëte les rend invisibles ? Comment un Acteur voit un autre lieu au delà de toutes ces maisons ? Comment il peut passer si facilement au travers de tous ces obstacles ? Enfin comment cette Avant-Scène, qui n'est en soy qu'une image, represente une chose dont elle ne porte aucune ressemblance ?

Qu'il passe donc pour constant, que l'Avant-Scène ne peut representer qu'un lieu ouvert et de mediocre étendue, où ceux dont les Acteurs portent l'image pouvoient estre dans la vérité de leur Action. Et quand nous trouvons écrit, *La Scène est à Aulide, à Eleusis, au Cherronese, en Argos*, ce n'est pas à dire que le lieu particulier où les Acteurs paroissent soit cette ville ou cette Province entiere ; mais c'est-à-dire que tout l'Ovrage et les Intrigues de la Pièce, tant ce qui se passe

hors de la veüe des Spectateurs, que ce qui se passe en leur presence, se traittent en ce lieu-là, dont le Theatre n'occupe que la moindre partie.

Aussi le Prologue de la dernière Comédie de Plaute, voulant expliquer le lieu de la Scène, dit (a) *Que le Poëte demande aux Romains un petit espace au milieu de leurs grands et superbes bastimens, pour y transporter la ville d'Athenes sans Architectes.* Sur quoy (b) Samuel Petit\* observe qu'il ne faut pas s'imaginer que Plaute prétende mettre toute la ville d'Athenes dans celle de Rome ; mais seulement une petite partie, où les choses représentées dans la Comédie estoient arrivées, c'est-à sçavoir le quartier des Plothéens ; et encore de tout ce canton, le lieu seulement où Phronesion habitait. Ce qu'il confirme, et par le restablissement de deux mots Grecs, dont il prétend que mal à propos on en a fait un Latin, et par un Vers qu'il corrige sur des Manuscrits qu'il avoit veuz, faisant dire à ce Prologue, (c) *j'abrége icy la ville d'Athenes sur cette Avant-Scène durant cette Comédie, et dans cette maison demeure Phronesion.* Ce sont-là les seuls témoignages des Autheurs Anciens et modernes que j'ay pû trouver concernant le lieu de la Scène. Castelvetro dit bien que la Tragedie ne demande qu'un petit lieu, mais puis qu'il ne s'est pas mieux expliqué, nous ne sommes pas obligez de deviner à son avantage.

Ces choses donc presupposées pour la doctrine, voi-

(a) *Perparvam partem postulat Plautus loci de vostris magnis atque amoenis mœnibus, Athenas quò sine Architectis conferat. Prolog. Trucul.*

(b) *Ibi Samuel Petit. Non totas Athenas sed Athenarum regionem illam deformabat haec Plauti scena, in qua res istae quae hoc Dramate repraesentabantur gestæ dicebantur, etc. Et ensuite, id est Plotheensium regionem, eamque non totam, sed extremam illius partem in qua habitare fingitur Phronesion meretrix.*

(c) *Athenas arcto ita ut hoc est proscenium tantisper dum transigimus hanc Comœdiā, h̄c habitat mulier nomine quae est Phronesion etc. Prolog. Truc.*

cy ce que j'ay pensé pour la pratique. Le Poëte ne veut pas representer aux Spectateurs tout ce qui s'est fait généralement dans une histoire, mais seulement les principales circonstances, et les plus belles. D'un costé il ne le peut pas, puis qu'il luy faudroit un trop grand embarras d'Incidens, et de negoces ; et ainsi il est obligé d'en supposer une partie hors la veuë des Spectateurs. D'un autre costé il ne le doit pas, veu qu'il se trouve cent choses horribles, des-honnestes, basses, et presque inutiles qu'il doit cacher, les faisant connoistre simplement (a) aux Spectateurs, ou par le recit, qui lors les rectifie, ou par une supposition facile. Il faut donc avant toutes choses qu'il considere exactement de quels Personnages il a besoin sur son Theatre et qu'il choisisse un lieu où ceux dont il ne sçauroit se passer, puissent vray-semblablement se trouver ; car comme il y a des lieux que certaines personnes ne peuvent quitter sans des motifs extraordinaires, aussi y en a-t-il où d'autres ne se peuvent trouver sans une grande raison. Une fille voilée et consacrée au culte de quelque Religion, ne peut pas quitter le lieu de sa Retraite, si quelque sujet bien pressant ne l'en tire. Une femme d'honneur ne pourroit pas accompagner Messaline dans les lieux de ses infames voluptez.

Davantage il doit prendre garde si dans son Sujet il n'y a point quelque Incident notable qu'il soit nécessaire de conserver pour l'intelligence ou pour la bea- de son Poëme, et qui ne puisse estre arrivé qu'en un certain lieu ; car en cette rencontre il s'y faut assujettir et y accommoder le reste de ses Evenemens. Ainsi qui voudroit faire voir Celadon\* demy-mort sur le sable et trouvé par Galathée, il faudroit par nécessité met-

(a) *Paralipsis est, cùm res omittitur, quae adeo necessaria est, ut etiam non relata intelligatur : et per annos decem quot partes quot arma mente restituenda sint ; sic non semper legimus quoties cibum capiant aliaque naturae necessaria expediant. Id quod sanè figura est, nam plebeia oratio, nihil omittere. Scal. lib. 3. c. 77.*

tre la Scène sur le bord d'une rivière, et y ajuster le reste de l'action Theatrale. C'est comme a fait Plaute dans le *Rudens* : Il desiroit faire paroistre un reste de naufrage, et pour cela fut-il obligé de prendre pour lieu de la Scène le rivage de la Mer où toutes ses autres avanturnes se passent adroittement. Après le choix du lieu, il doit examiner quelles choses sont propres pour estre veuës avec agrément, afin de les mettre sur son Theatre, et en rejeter celles qui n'y peuvent ou n'y doivent pas paroistre ; mais qui doivent seulement estre recitées afin de les supposer faites en des lieux proches le Theatre, ou du moins qui ne soient jamais si éloignés que l'Acteur qui les recite ne puisse raisonnablement estre de retour sur le lieu de la Scène depuis qu'on l'en a veu sortir ; sinon il faut supposer qu'il estoit party devant l'ouverture du Theatre ; car par ce moyen on le fait venir de si loin qu'on veut, et même on lui fait employer tout le temps nécessaire à ce qu'il aura fait. Ce que Terence a pratiqué dans sa troisième Comédie, où les deux Esclaves Sirus et Dromo avoient esté envoyés il y avoit long-temps pour faire venir la Maistresse de Clitiphon ; et par ainsi tout ce que Sirus conte de leur negofiation, est fort croyable, quelque temps qu'il ait fallu pour ajuster cette femme et faire tout le reste.

Et si les lieux où les choses, qui ne doivent entrer qu'en narration sur le Theatre, ont esté faites sont trop éloignés de la Scène dans le Sujet, il les faut rapprocher dans la representation. Ce qui se fait en deux façons, Ou bien en supposant qu'elles sont arrivées en d'autres lieux plus proches, quand cela est indifferent, comme (a) Donat remarque que les maisons de Campagne sont toujoures supposées dans les Comédies est

(a) *Nunc adest ubi opus est Poëtae : et vide hanc causam fuisse cur non ad villam diverterit, omnes villas comicas suburbanas esse, commoditatem ipsam nunc explicat et ostendit, Donat. in Eunuch. Terent.*

aux Faux-bourgs. Ou bien en supposant les lieux plus proches qu'ils ne sont en effet, quand il est impossible de les changer ; mais en ce dernier cas il ne faut pas tellement rapprocher les lieux qui sont connus, contre leur véritable distance, que les Spectateurs ne se puissent facilement accommoder à la pensée du Poëte. Car bien que par sa supposition l'unité du lieu fût conservée, la certitude neantmoins que les Spectateurs auroient du contraire, les empêcheroit d'approuver ce qu'il auroit fait ; Par exemple, si l'on mettoit les Alpes et les Pyrénées en la place du Mont-Valerien, pour rapprocher un bel incident dans un Poëme dont la Scène seroit à Paris ; car il seroit fort difficile que ceux qui ont ouy parler de ces grandes montagnes si éloignées, pussent violenter leur imagination jusqu'à les croire si proches de Paris, contre leur connoissance, véritablement la rigueur de l'Art seroit sauvée, mais la beauté de l'Art qui veut plaire et persuader seroit perduë. C'est pourquoi je ne puis entierement approuver cette violence faite à la distance des lieux dans *les Suppliantes* et *l'Andromache* d'Euripide, dans *les Captifs* de Plaute et quelques autres Pièces de l'Antiquité. Je ne parle point ici des modernes, car chacun sait qu'il n'y a jamais eu rien de plus monstrueux en ce point que les Poëmes que nous avons veus depuis le renouvellement du Theatre, en Italie, en Espagne, et en France ; et [hors (1) *les Horaces* de M. Corneille,] je doute que nous en ayons un seul, où l'unité du lieu soit rigoureusement gardée ; pour le moins est-il certain que je n'en ay point veu (2).

(1) *Passage entre crochets supprimé.*

(2) *Ajoute* : Quand l'Horace de Corneille fut veu dans Paris, je crus que la Scene estoit dans la Salle du Palais du Pere, comme tout s'y peut assez bien accommoder. Mais l'auteur rassura qu'il n'y avoit pas pensé et que si l'unité du lieu s'y trouvoit observée, c'estoit par hasard, et ce qu'il en a dit long-temps après n'est qu'un galimatias auquel on ne comprend rien ; tant nos Poëtes ont peu d'intelligence de leur art et de leurs propres ouvrages.

Encore est-il besoin d'avertir icy le Poëte que tous ses Personnages ne doivent point venir sur le lieu de la Scène sans raison, puis qu'autrement il n'est point vray-semblable qu'ils s'y trouvent. Les Anciens le font toujours connoistre, ou par la nécessité de l'action qui ne peut estre faite ailleurs, ou par quelques autres paroles industrieusement inserées dans le discours des Acteurs.

Il faut même qu'il soit vray-semblable que les Personnages ayent fait ou dit sur le lieu de la Scène que les Spectateurs y voient et y entendent, comme nous le dirons en parlant des Acteurs. Et il ne faut pas imiter celuy qui fit sortir une Princesse seule de sa tente tout exprés pour venir sur le lieu de la Scène qui estoit au devant, et y prôner des plaintes secrètes de son infortune ; car il estoit plus vray-semblable qu'elle les ayoit faites dans son pavillon. Il falloit feindre ou qu'elle étoit importunée de quelques personnes desagreables qu'elle fuyoit, ou lui donner quelque impatience qui l'eust obligé de sortir, et en suite comme naturellement l'esprit s'échauffe et s'emporte à parler de ce qui le presse, on eust pû luy mettre en la bouche tout ce qu'on eust jugé nécessaire pour le Sujet.

Aussi quand il est à propos de faire éclater la passion de quelque Personnage par un recit que le Spectateur a déjà connû et qu'on ne peut pas repeter sans l'ennuyer, il faut supposer que la chose vient d'estre contée à ce personnage en quelque lieu proche de la Scene, et l'y faire venir comme sur la fin du recit avec quelques paroles qui le fassent connoistre, et qui commencent d'en émouvoir les sentimens, afin que le reste se puisse achever agreablement sur le Theatre. Les exemples en sont frequens chez les Anciens qui le pratiquent avec beaucoup d'artifice, dont l'imitation ne scauroit estre que tres-heureuse.

---

## CHAPITRE VII

### *De l'Estendue de l'Action Theatrale, ou du Temps et de la durée convenables au Poëme Dramatique.*

Il n'y a point eù en nostre temps de Question plus agitée, que celle que j'ay à traitter maintenant : Souvent les Poëtes en parlent, de leur costé les Comédiens s'en entretiennent en toute rencontre, aussi bien que ceux qui frequentent le Theatre ; il n'y a point de Ruelles de lict où les femmes n'entreprennent d'en faire des leçons. Cependant c'est une matiere si peu connuë, que j'ay tout sujet de me mettre en peine de la bien faire connoistre (1).

Pour en discourir donc avec intelligence, il faut considerer que le Poëme Dramatique a deux sortes de durée, dont chacune a son Temps propre et convenable.

La premiere est la durée veritable de la representation ; car bien que ce Poëme, comme nous avons dit plusieurs fois, ne soit en soy, à le prendre precisément, qu'une Image, et partant qu'il ne soit à considerer ordinairement que dans un estre représentatif, on doit neantmoins se souvenir qu'il y a de la réalité même dans les choses representées. Réellement les Acteurs sont veûs et entendus ; les vers sont réellement prononcés, et on souffre réellement du plaisir ou de la peine en assistant à ces representations, on y consume un temps veritable qui tient l'esprit des Auditeurs attentifs durant le cours de certains momens, c'est-à-dire depuis que le Theatre s'ouvre, jusqu'à ce qu'il se ferme. Or ce Temps est ce que j'appelle la Durée véritable de la Representation.

De cette durée la mesure ne peut estre autre que ce

(1) Bien expliquer.

qu'il faut de temps pour [consumer] (1) la patience raisonnable des Spectateurs ; car ce Poëme estant fait pour le plaisir, il ne faut pas qu'il dure tant qu'enfin il ennuie et fatigue l'esprit : Aussi ne faut-il pas qu'il soit si court que les Spectateurs sortent avec la creance de n'avoir pas été divertis suffisamment. Ce n'est pas qu'il faille prendre cette mesure de certains Esprits inquietes qui se lassent incontinent de toutes choses, et ne cherchent que le changement : Ny de ceux encore qui par je ne sçay quelle stupidité naturelle ne s'ennuient jamais, se satisfaisant toujours de l'estat present où ils se trouvent ; mais il faut juger de ces choses par le sentiment commun des hommes, et comme j'ay dit, par une patience raisonnable. Enquoy l'experience doit estre la plus fidelle Maistresse ; car c'est elle qui nous apprend que les (a) Comedies ne peuvent durer plus de trois heures sans nous lasser, ny beaucoup moins sans paroistre trop courtes. J'ay sçeu d'un homme tres-sçavant aux belles choses, et qui avoit assisté à la representation du *Pastor\** *Fido* en Italie, qu'il n'y eut jamais rien de plus ennuieux à cause qu'elle avoit duré trop long-temps ; et que ce Poëme dont la lecture ravit, parce qu'on peut la quitter quand on veut, n'avoit donné que des dégousts insupportables.

Mais il est bon d'observer icy que le temps dans lequel nous limitons la representation, peut être consommé par divers moyens : Ou par les Intermédes, ou par le nombre des vers, ou par la maniere de les reciter.

Les Anciens avoient accoutumé de méler dans la Tragédie plusieurs sortes d'Intermèdes, sçavoir les *Mimes*,

(a) *Paucis versibus nequit satisfieri populi expectatio-*  
*ni qui eō convenit, ut multorum dierum fastidia cum aliquot*  
*horarum hilaritate commutet; quemadmodum inepta quo-*  
*que est prolixitas. Scal. lib. i. c. 6.*

(1) Mot entre crochets supprimé.

*Pantomimes* et autres bouffonneries. Ces divertissemens plaisoient au peuple, et pourtant je ne croy pas que cela rendist les representations plus longues que celles de nostre temps ; car outre que ces sortes de divertissemens estoient courts, nous voyons que les Tragédies n'estoient environ que de mille vers, et encore de vers bien plus courts que nos Heroïques. Aussi faut-il, selon mon avis, que le Poëte prenne bien garde que sa Pièce ne soit pas chargée de longs intermèdes, si elle est de l'étenduë ordinaire ; car quelques agréables qu'ils soient, ils inquiéteront le Spectateur dans l'impatience qu'il a toujours de scavoir la suite d'une histoire

Quant au nombre des vers, il me semble que la coutume, fondée en experience, les a reduits environ à quinze cens, parce que c'est tout ce qu'on peut reciter en trois heures : Et quand Victorius\* ne veut pas que cette mesure soit certaine, il l'entend à la dernière rigueur ; car il faut confesser qu'un peu plus ou un peu moins ne rendroient pas un Ouvrage importun ny méprisable ; mais c'est la mesure de Sophocle et d'Euripide, et nous n'avons point veu de Pièces de Theatre aller jusqu'à dix-huit cens vers, sans laisser un chagrin capable de faire oublier toutes les plus agréables choses. Comme aussi ay-je observé que quand elles n'ont eû que douze cens vers, jamais elles n'ont pleinement satisfait les Spectateurs, qui se persuadoient que c'estoit leur dérober une partie de leur plaisir en ne remplissant pas toute leur attente. Ce n'est pas que ce nombre ne fust suffisant, si la representation estoit accompagnée de grands Intermèdes, comme Plaute et Terence l'ont observé et même Æschyle, qui ne donnent gueres à leurs Pièces que mille vers, hormis *l'Agamemnon* de ce Tragique, qui en contient 1.600, ce que ses successeurs ont depuis continué à son exemple.

Il reste la *Maniere de reciter*, qui ne peut estre variée que par le mélange de la Musique ; mais comme je n'ay pû jamais approuver cette pratique des Italiens dans

la creance que j'ay toujours euë que cela seroit ennuyeux, j'estime que Paris en est autant persuadé maintenant par l'experience, que je l'estoïs par mon imagination. Le Theatre peut bien sans doute souffrir la Musique, mais il faut que ce soit pour réveiller l'appétit, et non pas pour le saouler ; il n'y a point de plaisir qui puisse rassasier sans dégoust. Que le Poëte donc soit assez prudent pour faire que toute la Representation soit si bien ménagée, que ny les Intermédes, ny le nombre des vers, ny l'harmonie du recit ne l'é-tendent point jusqu'à lasser la patience des Spectateurs, afin qu'ils ne perdent pas le plaisir qu'ils en attendent.

L'autre durée du Poëme Dramatique est celle de l'Action représentée entant qu'elle est considerée comme veritable, et qui contient tout ce temps qui seroit nécessaire pour faire les choses exposées à la connoissance des Spectateurs, depuis que le premier Acteur commence de paroistre, jusqu'à ce que le dernier cesse d'agir. Or cette durée est la principale, non seulement parce qu'elle est naturellement attachée au fond et à l'essence du Poëme ; mais aussi parce qu'elle dépend toute de l'esprit du Poëte ; elle est de son invention et s'explique par la bouche de ses Acteurs, selon que son industrie en rencontre ou s'en donne les ouvertures : Et c'est celle qui de nostre temps a été le Sujet de tant de differens avis.

Nous ne pouvons pas dire si ces trois excellens Tragiques, Æschyle, Euripide et Sophocle qu'Aristote allegue si souvent, et qui donnent si peu d'heures à la durée de l'action Theatrale dans leurs Poëmes, en avoient trouvé la regle dans quelque Auteur de l'Art Poëtique qui les eust devancez ; ou bien si par la connoissance qu'ils avoient de la nature de ce Poëme, ils avoient d'eux-mêmes reconnû que raisonnablement il n'en pouvoit pas souffrir davantage : Mais il est certain que leur exemple fut negligé par la pluspart des Poëtes qui les suivirent de près, comme nous l'appre-

nons de ce Philosophie, qui blâme plusieurs de son temps de ce qu'ils donnoient à leurs Poëmes une trop longue durée, ce qui semble l'avoir obligé d'en écrire la regle, ou plutôt de la renouveler sur le modèle de ces Anciens, en disant, Que (a) la Tragedie doit être renfermée dans le tour d'un Soleil.

Je ne scay si depuis elle fut pratiquée généralement par tous ceux qui vinrent après lui, comme par les Autheurs des Tragedies qui portent le nom de Senéque, qui sont assez regulieres en cette circonstance : Mais pour toutes celles que j'ay veuës qui furent faites lors du restablissemént des Lettres et même auparavant soit en Espagne ou en France, elles sont tellement desordonnées, non seulement au Temps, mais encore en toutes les autres regles les plus sensibles, qu'il y a sujet de s'étonner que les hommes Scavans ayent été capables de leur donner le jour.

Au Siecle de Ronsard, le Theatre commença à se remettre en sa premiere vigueur ; Jodelle et Garnier, qui s'en rendirent les premiers Restaurateurs, observerent assez raisonnablement cette regle du Temps. (b) Muret\*, Scaliger\* et d'autres en firent de même en plusieurs Poëmes latins ; mais aussi-tost le déreglement se remit sur le Theatre par l'ignorance des Poëtes, qui tiroient vanité de faire beaucoup de Pièces, et qui peut-estre en avoient besoin. Hardy fut celuy qui fournit le plus abondamment à nos Comediens de quoy divertir le peuple : et ce fut luy sans doute qui tout d'un coup arresta le progrez du Theatre, donnant le mauvais exemple des desordres que nous y avons veu regner en nostre temps. Car il me souvient d'avoir remarqué des Poëmes si déreglez, qu'au premier Acte, une Princesse estoit mariée ; au second naissoit le Heros

(a) ἡπὸν μιαν περινόδον ἡλίου. *Poët.*, 5.

(b) *Quod meritò improbatum et correctum est. Victor in Aristot. cap. 5.*

son fils ; au troisième, ce jeune Prince paroissoit dans un aage fort avancé ; au quatrième, il faisoit l'amour et des conquestes ; au cinquième, il épousoit une Princesse qui vray-semblablement n'estoit née que depuis l'ouverture du Theatre, et sans même qu'on en eust oy parler. Ces Ouvrages monstrueux ne pouvoient pas estre qualifiés du nom de Tragédies, puis qu'ils traitoient un Sujet digne du Poème Epique, selon le nombre des Incidens et pour leur estenduë. On ne pouvoit pas aussi les nommer des Poèmes Epiques, puisque le poète n'y parloit point, de sorte que n'estans dans aucune regle, ils ne pouvoient pas avoir de nom. Quand j'approchay de M. le Cardinal de Richelieu, j'y trouvay le Theatre en grande estime, mais chargé de tous ces défauts, et principalement vicieux en ce qui regarde le Temps convenable à la Tragédie. J'avois souffert assez patiemment les mauvaises Pièces de nos Colleges, et mesme celles de nos Theatres publics ; mais j'avouë que je ne pûs voir une faute si grossiere en des Poèmes qui recevoient des applaudissemens de toute la Cour, sans en parler. Mais je fus generalement contredit, j'ose dire même raillé, et par les Poëtes qui les composoient avec reputation, et par ceux qui les joüoient avec utilité, et par tous les autres qui les écoutoient avec plaisir. Entin cette regle du Temps sembla d'abord si étrange, qu'elle fit prendre tout ce que j'en disois pour les réveries d'un homme qui dans son cabinet eust formé l'idée d'une Tragedie qui ne fut jamais, et qui ne pouvoit estre, sans perdre tous ses agremens. Et quand je pensois là-dessus alléguer les Anciens dont l'art n'avoit pas empêché que leurs Ouvrages n'eussent eu la gloire de survivre à tant de siècles, on me payoit de cette belle réponse, *Qu'ils avoient bien travaillé pour leur temps, mais qu'en ce temps icy ils eussent passé pour ridicules*, comme si la Raison vieillissoit avec les années. Aussi bien loin de s'affoiblir, nous voyons qu'elle a peu à peu surmonté les

mauvais sentimens de l'Ignorance, et fait croire presque à tout le monde que l'action du Theatre devoit estre renfermée dans un temps court et limité, suivant la regle d'Aristote. Mais parce qu'on lui donne encore diverses interpretations, et que quelques Poëtes se sont imaginez que de reserrer un peu trop l'étenduë de l'action Theatrale, ce seroit en violenter les incidens, il me semble nécessaire d'en donner icy la veritable intelligence et les moyens de la pratiquer avec succez.

Je n'estime pas à propos de repeter toutes les différentes opinions de ceux qui ont interpreté, traduit, ou commenté la Poëtique d'Aristote : car se seroit me charger inutilement des erreurs de ceux qui n'ont pas raison, outre que je contredirois la maniere que j'ay resolu de suivre en cet Ouvrage, si j'employois les autres pour autoriser mes sentimens. Le Philosophe a dit qu'une des principales differences qui se trouve entre l'Epopée et la Tragedie est, que la première n'est point limitée d'aucun temps ; et que la seconde doit estre renfermée dans le tour d'un Soleil. Je souhaiterois qu'il se fust un peu mieux expliqué en l'une et en l'autre de ces deux instructions ; car je ne puis croire qu'il vuelle donner au Poëme Epique une durée absolument indéfinie, et sans aucune mesure d'années ny de Siècles. Tous les Ouvrages de ce genre de Poësie qui se sont sauvez de la rigueur du temps pour venir jusqu'à nous, et ceux-là même qu'Aristote allegue pour des modelles parfaits, nous apprennent le contraire. Il ne faut que les lire, et on trouvera que toute l'action recitée par le Poëte, n'a point plus d'étenduë que le cours d'une année ; les autres avanturnes qui renferment un plus long-temps, sont toutes supposées estre arrivées devant l'ouverture du Poëme, c'est-à-dire devant le premier récit que le Poëte fait lui-même, et sont rapportées par des personnes introduites agreablement pour en faire des narrations qui ne consument que fort peu d'heures dans

la suite de l'histoire. Les Romans qui doivent estre formez sur l'exemple des Poëmes Epiques, et qu'aucuns nomment des *Epopées en prose*, quand ils sont faits par un homme intelligent et bien reglé, ne souffrent point un plus grand espace de temps. Mais pour ne me pas engager plus avant hors de mon Sujet, je reviens à la Tragédie dont Aristote explique la durée en trop peu de paroles ce me semble. Je ne comprehens pas neantmoins pourquoi on en a fait une occasion de tant de disputes : car premierement, par le *Tour d'un Soleil*, on ne dira pas qu'il entende le cours d'une année, c'est tout le temps qu'on peut donner au sujet d'un Poëme Epique, et la Tragédie est renfermée dans un espace bien plus court : Aussi peut-on voir aysément que tous ceux qui ont écrit du Theatre ne se sont jamais emportez jusqu'à cet excés. Il n'y a eu que les mauvais Poëtes qui pour n'avoir jamais ouy parler ny rien étudié de l'art dont ils se méloient, sont tombéz ignoramment dans ces désordres.

Il ne faut pas aussi prétendre le *Tour d'un Soleil* indefiniment, pour le temps de sa presence sur l'Horison ; car on sait qu'il y a des lieux qu'il éclaire continuallement durant cinq et six mois ; ou bien il faudroit limiter l'intelligence de ces paroles dans la ville d' Athènes, comme si le Philosophe n'avoit point écrit pour les autres lieux. Il reste donc à dire que le *Tour d'un Soleil* signifie son mouvement journalier ; mais comme le jour se considere en deux façons, l'une par le mouvement du Soleil avec le premier Mobile, ce qu'on nomme *Jour naturel*, ou de 24 heures ; et l'autre par la presence de sa lumiere entre son lever et son coucher, ce qu'on nomme *Jour artificiel* ; il est nécessaire d'observer qu'Aristote entend seulement parler du jour artificiel, dans l'étenduë duquel il veut que l'action du Theatre soit renfermée, comme l'ont bien expliqué (a) Castelvetro\* et Piccolomini\* sur la Poëtique

(a) *Un solo viaggio del sole sopra nostro hemisferio quanti*

d'Aristote contre l'erreur de Segni\* qui fait ce jour naturel et de 24 heures. La raison en est certaine et fondée sur la nature du Poëme Dramatique ; car ce Poëme, comme nous avons dit plusieurs fois, n'est point dans les Recits, mais dans les Actions humaines dont il doit porter une image sensible. Or nous ne voyons point que régulièrement les hommes agissent devant le Jour, ny qu'ils portent leurs occupations au delà ; d'où vient que dans tous les Estats il y a des Magistrats établis pour reprimer ceux qui vaguent la nuit naturellement destinée pour le repos. Et quoy qu'il arrive assez souvent des occasions importantes qui obligent d'agir durant la nuit, cela est extraordinaire ; et quand on veut établir des règles, il les faut toujouors prendre sur ce qui se fait le plus communément, et dans l'ordre.

Davantage nous avons dit, et personne n'en doute, que l'Action Théatrale doit être *Une*, et ne comprendre aucunes occupations qui ne soient nécessaires à l'intrigue du Théâtre, et qui n'en fassent partie. Or je demande si cela pourroit estre observé dans une Pièce dont l'action contiendroit 24. heures ? Ne faudroit-il pas que les Acteurs prissent du repos et leurs repas, et qu'ils s'employassent à beaucoup de choses qui ne seroient point du Sujet, qui détruiroient l'Unité de l'action et qui la rendroient monstrueuse par un mélange d'autres absolument inutiles ? Et quoy que le Poëte n'en parlast point dans tout son Ouvrage, cela ne laisseroit pas pourtant d'estre véritable et de choquer la pensée des Spectateurs qui ne pourroient s'empêcher de le concevoir ainsi.

Mais il y a plus, l'Action du Théâtre doit estre *Continuë* : nous en avons expliqué les raisons ; Or n'est-il pas certain qu'elle ne pourroit demeurer dans cette

*contiene un giorno artificiali. Piccolom. in Arist. Cio è hore dodici. Castelvet.*

continuité si elle duroit 24. heures ? La nature ne peut souffrir une action de si longue durée sans quelque relâche, et tout ce que les hommes peuvent, c'est d'agir continuellement durant toute une journée.

Encore ne pouvons-nous pas oublier une raison particulière aux Anciens, et qui est essentielle originairement à la Tragedie, scavoir est que les Chœurs, dont ils se servoient, ne sortoient point regulierement du Theatre depuis qu'ils y estoient entrez ; et je ne scay pas avec quelle vray-semblance on eust pû persuader aux Spectateurs que des gens qu'on n'avoit point perdu de veuë, fussent demeurez vingt-quatre heures en même lieu ; ny comment on eust pû s'imaginer que dans la verité de l'action, ceux qu'ils representoient eussent passé tout ce temps sans satisfaire à mille besoins naturels non plus qu'eux. Car si le Chœur sortoit quelquefois du Theatre chez les Anciens, où s'il y en avoit de différens en divers Actes d'une même Pièce, cela se faisoit par des raisons singulieres, tirées du Sujet, selon que des personnes differentes pouvoient se trouver assemblées sur le lieu de la Scène, et durant le temps ordinaire que les autres Acteurs employoient à la continuation de leurs Intrigues.

Aprés tout, on ne peut mieux entendre Aristote que par ces trois excellens Tragiques qu'il propose toujouors pour des modelles parfaits, Æschyle, Euripide et Sophocle, qui n'ont jamais donné plus de temps à l'action de leurs Poëmes : et je ne croy pas même qu'il n'y ait aucune de leurs Pieces qui comprenne tout l'espace du lever au coucher du Soleil ; estant certain que leur Theatre s'ouvre aprés le soleil levé, et se ferme devant qu'il soit couché, ce qu'on peut encore observer dans les Comédies de Plaute et de Terence. C'est pourquoi (a) Rossy\* ne porte point l'ac-

(a) *Tale Poëma rappresenta una attione fatta in otto o dieci hore al piu. cap. 6. dell. Traged.*

tion du Theatre au delà de huit ou dix heures ; et (a) Scaliger plus rigoureusement, mais aussi plus raisonnablement veut qu'elle s'achève dans l'espace de six heures. Il seroit même à souhaitter que l'action du Poëme ne demandast pas plus de temps dans la vérité que celuy qui se consume dans la representation ; mais cela n'estant pas facile, ny même possible en certaines occasions, on souffre que le Poëte en suppose un peu davantage : A quoy la Musique qui marque les intervalles des Actes, le Recit d'un Acteur sur la Scène durant qu'un autre travaille ailleurs, et l'Impatience naturelle à tous les hommes d'apprendre promptement ce qu'ils desirent sçavoir, aident à tromper l'imagination du Spectateur ; et sans qu'il y fasse de reflexion, il se laisse persuader qu'il s'est passé un temps convenable pour faire toutes les choses représentées.

Ce que nous avons dit jusqu'icy sur la règle d'Aristote pourroit souffrir quelque difficulté pour les Poëmes qui representent des actions arrivées de nuit, si nous n'ajoutons que ce Philosophe l'a préveuë, quand il écrit, *Que la Tragédie s'efforce toujours de renfermer son action dans le tour d'un Soleil, ou (b) de changer un peu ce temps* ; car c'est nous apprendre que le Poëte n'est pas obligé de mettre toujours l'action Theatrale entre le lever et le coucher du Soleil ; mais qu'il peut prendre une pareille durée dans le jour naturel, et renfermer son action dans la nuit, entre le lever et le coucher (1) du Soleil, comme *le Rhesus* d'Euripide, et plusieurs autres des Anciens dont il ne nous reste que les noms, et quelques fragmens dans *Athenée*. Et même on peut prendre une partie de son

(a) *Scenicum nègotium totum sex octovè horis peragitur.*  
l. 3. c. 97. *Poët.*

(b) *η μερὸν ἐξαλλάττειν.* *Poët.* c. 5. aut *parum variare.* *Vict.*  
p. 52. *Aut paulisper variare :* *Riccoboni\** in *Poët.* *Arist.*

(1) Entre le coucher et le lever.

temps dans le jour et l'autre dans la nuit, comme a fait Euripide dans *l'Electre* et Plaute dans *l'Amphytryon* : Et ceux qui ont dit qu'Aristote avoit permis d'excéder un peu le tour du Soleil et de donner à l'action Theatrale quelques heures au delà de ce temps, n'ont pas bien entendu ses termes ny sa pensée, ayans pris le mot de *changer* pour *exceder*, contre la raison et sa véritable signification. Mais sans m'arrester à cette scrupuleuse discussion de paroles, j'advertis seulement le Poëte qu'il ne doit point craindre de gâter son Ouvrage pour en resserrer ainsi les Intrigues dans un petit espace de temps ; car au contraire c'est ce qui le rendra plus agreable et plus merveilleux ; c'est ce qui luy donnera moyen d'introduire sur son Theatre des surprises extraordinaires, et des passions qu'il pourra conduire aussi loin qu'il le jugera convenable. [Qu'il (1) considere bien *l'Horace*, le *Cinna*, le *Polieucte*, le *Nicomede*, et toutes les dernieres Pièces de M. Corneille, et je m'assure qu'il en demeurera d'accord]. Je ne veux pas ici m'arrester à combattre la mauvaise imagination de ceux qui ont appliqué cette règle d'Aristote à la durée de la representation d'une Tragédie, comme Lusinus\* et quelques autres : car je ne croy pas qu'il y en ait maintenant d'assez peu éclairé pour estre persuadez de cette opinion, ny qui voulussent s'obliger d'estre douze heures au Theatre pour entendre une Comédie. Aussi est-il indubitable que (a) les Anciens en jouoient quatre par jour dans les disputes publiques : ce qui revient à peu près à ce que nous avons dit de la Durée de la représentation qui est environ de trois heures.

Pour revenir donc à nostre Sujet, et pour contribuer de ma part aux moyens nécessaires pour en venir

(a) *Tres Tragœdias, Satyramque unam und die in Theatro recitari.* Victor. in Arist. p. 86.

(1) Passage entre crochets supprimé.

à bout, voicy ce que j'ay pensé. Premièrement que le Poëte choisisse bien le jour dans lequel il veut renfermer toutes les intrigues de sa Pièce, et ce choix se doit prendre d'ordinaire du plus bel Evenement de toute l'histoire, j'entends de celuy qui doit faire la catastrophe, et où tous les autres aboutissent comme des lignes à leur centre : Et s'il luy est libre de prendre tel jour qu'il voudra, il faut s'arrester à celuy qui doit le plus facilement souffrir l'assemblage et le concours de tous les Incidents du Theatre. [Ainsi (1) M. Corneille ayant voulu representer la Mort de Pompée, a pris le dernier jour de sa vie, parce qu'il ne pouvoit pas faire autrement ; mais quand il a voulu faire son *Cinna*, il a choisi le jour tel qu'il l'a voulu par la facilité d'assembler la conspiration de Cinna avec la delibération d'Auguste, sur le dessein qu'il avoit pris d'abandonner l'Empire.]

Aprés ce choix ainsi fait, le plus bel artifice est d'ouvrir le Theatre le plus près qu'il est possible de la catastrophe, afin d'employer moins de temps au negoce de la Scène et d'avoir plus de liberté d'étendre les passions et les autres discours qui peuvent plaire ; Mais pour l'executer heureusement, il faut que les Incidens soient préparez par des adresses ingenieuses, [et (2) que cela paroisse selon les rencontres dans la suite de l'action.] C'est ce qu'on peut observer dans l'*Ion* d'Euripide, l'*Amphitryon* de Plaute, et l'*Andrienne* de Térence, où tous les Evenemens sont si bien préparez qu'ils semblent naistre necessairement dans le cours de la Pièce. [M. Corneille (3) le pratique aussi fort ingénieusement dans les *Hóraces*, le *Cinna* et beaucoup d'autres. Le Theatre des *Horaces* est ouvert un moment devant le combat, et aprés le choix des six

(1) *Passage entre crochets supprimé.*

(2) *Passage entre crochets supprimé.*

(3) *Passage entre crochets supprimé.*

Combattans, qui en sont advertis aussi-tost qu'ils paroissent. Et Cinna avoit déjà fait sa conspiration devant l'ouverture du Theatre qui s'ouvre peu auparavant le sacrifice qui devoit servir de prétexte à l'exécution.]

Ces choses ainsi dispoées, le (a) Poète en suite doit s'étudier à assembler tous ses incidens si adroitement en un même jour, que cela ne paroisse point affecté ni violenté ; et pour y réussir, il faut rectifier les temps des choses arrivées devant l'ouverture du Theatre, en supposer quelques-unes arrivées ce jour-là, quoy qu'elles soient arrivées auparavant, et les joindre toutes avec tant d'art qu'elles semblent connexes de leur nature, et non point par l'esprit du Poète. Ainsi Sophocle fait que Creon qui avoit été envoyé à Delphes pour consulter l'Oracle revient au même temps que la nouvelle arrive à Thebes de la mort de Polybe Roy de Corinthe, encore que ces choses ne soient pas arrivées en même jour. Et Plaute fait revenir Amphitryon victorieux la nuit (1) même qu'Alcméne étoit accouchée (2) d'Hercules. Mais à quoy il faut prendre garde, c'est de ne pas conjointre les temps de divers incidens avec tant de précipitation, que la vray-semblance en soit blessée, comme dans les *Suppliantes* d'Euripide, les *Captifs* de Plaute, et quelques autres Pièces des Anciens que je ne puis approuver, bien qu'on les puisse excuser par d'autres considérations. Elles sont à la vérité dans la règle du Temps, mais elles n'ont pas la beauté de l'Art, parce qu'il n'y est observé que par violence ; on les peut justifier,

(a) *Licet Poëtæ conjungere tempora cum temporibus.*  
*Scal. l. 3. c. 26. Nec ullo modo hîc quoque à Poëta aliquid committendum est. quod non aut necessariò aut verisimiliter illo tempore factum, dictumve esse videatur.* Victor. in Arist. c. 18.

(1) Le jour.

(2) Devoit accoucher.

mais elles ne peuvent pas estre receues pour modelles. Enfin il se faut toujours souvenir du mot d'Aristote quand il establit cette Maxime, car en disant, *Que la Tragédie s'efforce de se renfermer toute entiere dans le tour d'un Soleil*, il veut par là nous apprendre que le Poëte doit presser son esprit, et faire effort sur son imagination pour si bien ordonner tous les evenemens de son Theatre dans la mesure du Temps, quoy qu'essentielle, qu'il ne blesse point la vray-semblance qui doit toujours en estre la principale regle, et sans laquelle toutes les autres deviennent déreglées.

---

## CHAPITRE VIII

---

### *De la Préparation des Incidens.*

On pourroit peut-estre s'imaginer que le Discours où nous allons entrer, ne seroit pas une instruction avantageuse au Poëte, mais plustost au contraire une pratique capable de détruire tous les agrémens du Theatre. Car dira-t'on, s'il faut que les Incidens soient préparez long-temps auparavant qu'ils arrivent, sans doute ils seront prévenus ; et partant ils ne seront plus suprenans, en quoy consiste toute leur grace, et ainsi le Spectateur n'en aura plus aucun plaisir, ny le Poëte aucune gloire. A cela je réponds qu'il y a bien de la difference entre prévenir un Incident et le préparer ; car l'Incident est prévenu lors qu'il est préveû, mais il ne doit pas être préveû encore qu'il soit préparé.

Pour nous expliquer sur cette matière, qui est assez difficile, il faut comprendre, Qu'il y a certaines choses dans la composition d'une action Theatrale qui portent naturellement et presque nécessairement l'esprit des Spectateurs à la connoissance d'une autre : de sorte que sitost que les premières sont dites ou faites, on en conclut aisément celles qui en dépendent ; et c'est ce que j'appelle, *Un evenement prévenu*, lors que par les discours qui se sont faits, par les personnes dont on parle, ou par quelque autre circonstance qui se découvre dans le commencement d'un Poëme, on prévoit aisément les avantures qui suivent, soit qu'elles en fassent la Catastrophe et le Dénouëment, ou qu'elles servent dans les autres Intrigues de la Scène. Or il est certain que toutes ces Préventions au Theatre sont vicieuses, parce qu'elles rendent les evenemens froids et de peu d'effet dans l'imagination des Spectateurs qui attendent toujours quelque chose au contraire de leurs préjugez.

Mais il y a certaines choses qui doivent servir de fondement pour en produire d'autres, selon l'ordre de la vray-semblance, et qui neantmoins n'en donnent aucune connoissance, non seulement parce qu'il n'y a pas de nécessité que les secondes arrivent en conséquence des premières, mais encore parce que ces premières sont exposées sous des prétextes et avec des couleurs si vray-semblables, selon l'estat des affaires presentes, que l'esprit des Spectateurs est tout à fait arresté et ne pense point qu'il en doive sortir aucun autre Incident que ce qu'il connoist : De sorte que la Préparation d'un Incident n'est pas de dire ou de faire des choses qui le puissent découvrir, mais bien qui puissent raisonnablement y donner lieu, sans pourtant le découvrir ; (a) et tout l'art du Poëte consiste à trouver des apparences si bien pretextées pour établir ces préparations, que le Spectateur soit persuadé que cela n'est point jetté dans le corps de la Pièce à autre dessein que ce qui luy en paroist. (b) Scaliger a reconnû cét artifice nécessaire dans le Poëme Epique, et l'appelle même *Préparation* : et encore *Les semences d'une moisson future*, comme s'il vouloit dire, Que tout ainsi qu'un grain de semence contient en soy la force et la vertu qui doit produire en son temps des fleurs et du fruct, et que neantmoins la Nature l'a formé de telle sorte qu'on n'y remarque aucun rapport avec la beauté des fleurs et la douceur du fruit qu'il doit donner : De même faut-il que ces discours et ces autres petites considerations qu'on em-

(a) *Arist. c. X. Poët. In multis œconomia Comicorum Poëtarum ita se habet, ut casu putet Spectator venisse quod consilio Scriptorum factum sit. Donat. in Terent. Andr. et in Eunuch. idem aliis verbis.*

(b) *Ubique verò aliquid jacit seminum ad futuram messem, ut auditorem quasi praegustatione alliciat ad epulas. Similis praeparatio in primo; cum enim recipiendus esset Æneas, proponit hoc intelligendum ex pictura, in ea namque ipse quoque pictus erat. lib. 4. e. 26.*

ploye pour préparer un Incident, le renferment si secrètement et le cachent si bien, qu'on n'en puisse rien prévoir. Cét excellent homme en rapporte plusieurs exemples, et entr'autres celuy-cy tiré de l'Eneide : car il observe que pour donner lieu au favorable accueil que Didon fait à Enée et aux Troyens de sa suite, Virgile auparavant rapporte que cette Reyne avoit fait peindre dans un Temple toute la guerre de Troye, et qu'Enée même estoit représenté combattant au milieu des Grecs ; car en apparence ce tableau n'est lors qu'un simple objet d'admiration pour Enée de voir leurs malheurs déjà connûs par toute la terre ; mais le secret est qu'il sert à fonder dans l'esprit de Didon le bon traitement qu'elle fait à des Affligez, dont vray-semblablement elle avoit déjà plaind la mauvaise fortune.

Pour ce qui est du Poëme Dramatique je n'en ay trouvé aucun exemple dans tous les Auteurs que j'ay pû parcourir, sinon un dans Victorius\* en ses Commentaires sur la Poëtique d'Aristote, encore ne le donne-t-il pas comme une instruction, mais simplement comme une remarque qu'il fait sur la *Medée* d'Euripide, de laquelle il dit, (a) Que la catastrophe est défectueuse, en ce que le Poëte dénoüant cette Piece par la fuite de Medée dans un chariot enchanté, il n'en avoit auparavant jetté aucune semence, c'est à dire aucune préparation, les parties precedentes n'y contribuant en rien, en quoy il s'est expliqué par les mêmes termes que Scaliger. Ces deux passages au reste ne sont venus à ma connoissance que depuis peu de temps, et après avoir (1) fait les observations nécessaires à ce Sujet. Mais comme je ne me suis

(a) *Reprehensus est Poëta, quia semina nulla hujus fabulæ exitus anteà jacta erant, nec quicquam ipsum adjuvant superiores partes Tragoëdiae.* Victor. in Arist. Poët. p. 149.

(1) Que longtemps après avoir.

jamais piqué d'avoir inventé de nouvelles choses, je ne suis jamais plus satisfait de mes meditations que quand, après en avoir tiré certaines connoissances (1), je viens à découvrir que d'autres plus habiles et d'une plus grande reputation les avoient dites auparavant que les eusse pensées: C'est pour cela que je n'ay point voulu dissimuler ces deux passages qui servent à nostre Sujet, et si l'estime que l'on fait de ces deux excellens Ecrivains m'oste l'honneur d'avoir dit le premier ce que je croyois avoir seul inventé, au moins en puis-je tirer cét avantage qu'ils autorisent ma pensée, et que le Poëte ne refusera pas de suivre le conseil que je luy donne de bien préparer ces Incidens, puisque Scaliger estime Virgile de l'avoir fait avec prudence, et que Victorius condamne Euripide d'y avoir manqué. Je pourrois ici m'expliquer par une infinité d'exemples (2), mais je m'arresteray seulement à [deux (3), tirez de Corneille ; le premier est de sa *Rhodogune*\*, et l'autre de sa *Theodore*\*. Dans le premier exemple] il fait mourir Cleopatre par un poison si prompt que Rhodogune en découvre l'effet, auparavant qu'Antiochus ait prononcé dix vers. Veritablement que Cleopatre ait esté assez enragée pour s'empoisonner elle-même afin d'empoisonner son fils et Rhodogune, cela est assez préparé dans tous les Actes precedens, où l'on voit sa haine, son ambition et sa fureur, ayant tué de sa propre main son mary, et fait perdre la vie à un de ses fils ; et tout cela pour se conserver dans le thrône : mais que l'effet du poison soit si prompt que dans un espace de temps qui suffit à peine pour prononcer dix vers, on l'ait pû reconnoistre, c'est, à mon avis, ce qui n'est pas assez préparé, parce que la chose estant fort rare, il

(1) Des lumières certaines.

(2) Ajoute : des modernes.

(3) Mots entre crochets remplacés par : la Rhodogune de Corneille.

falloit que Cleopatre elle-même, quand elle espere que le poison la delivrera d'Antiochus et de Rhodogune, expliquast la force de ce poison, et qu'elle en conceust de la joye ; veu que par ce moyen elle eust préparé l'évenement sans le prévenir. L'évenement, dis-je, eust esté préparé en ce qu'un poison subtil et violent comme elle l'eust décrit, eust deû faire son effet sur elle promptement ; mais pour cela il n'eust pas esté prévenu, parce qu'on auroit crû seulement qu'elle l'eust dit comme un moyen facile dont sa rage se servoit contre ces innocens, et ainsi il n'y auroit pas eû lieu de prévoir qu'elle s'en dûst empoisonner elle-même.

[L'autre (1) exemple est dans toute la justesse que le Poëme Dramatique eut pû souhaitter : ce qui nous doit faire avoüer que quand M. Corneille a medité fortement sur la conduite d'un Incident, il n'y a point d'Autheur parmy les Anciens et les Modernes, qui s'y gouverne avec plus d'adresse. En sa *Theodore* dont il y a cinq Incidens notables, sçavoir la mort de Flavie. La sortie de Theodore hors de l'infame lieu de sa condamnation. La mort de Dydime et de Theodore par les mains de Marcelle. La mort de Marcelle de sa propre main. Et la blessure de Placide voulant se faire mourir. Tous ces Incidens sont si bien préparez qu'il n'y en a pas un qui n'ait pû vray-semblablement arriver ensuitte de toutes les choses qui les ont précédés. Que Flavie meure ce jour-là, cela n'est pas estrange, puis qu'on a dit plusieurs fois qu'elle estoit malade à l'extremité : Mais quand on le dit, c'est seulement pour donner prétexte à la fureur de Marcelle, et aux moyens violens qu'elle employe pour se vanger de Theodore, sans qu'on prévoye que sa fille doive mourir sitost.

Que Didime s'expose lui-même pour sauver Theodore en lui baillant ses habits, cela pouvoit bien estre,

(1) *Tout le passage entre crochets jusqu'à la fin de l'alinéa suivant supprimé.*

puis qu'il paroist assez qu'il en estoit passionné, et que Theodore ne se deffendoit contre son amour que par la sainteté de la religion : Mais quand on parle de cette passion, ce n'est que pour fomenter en apparence la jalouse dans le cœur de Placide, sans qu'on en puisse préjuger une action si extraordinaire. Que Marcelle tuë de sa main Didime et Theodore, cela n'est point contre la vray-semblance : Elle sçavoit l'amour de Placide, et la résolution qu'il avoit faite de sauver ces deux Mal-heureux ; elle le voyoit les armes à la main et suivy d'un grand nombre de ses amis ; ce sont d'assez grandes préparations pour faire que cette femme vange la mort de sa fille, et tous les outrages qu'elle avoit receuz par un coup de fureur dans une occasion si precipitée : Et neantmoins on ne pouvoit pas de toutes ces choses attendre cet événement, elles ont toutes leurs motifs et leurs couleurs nécessaires quand elles se découvrent sur la Scène. Il en est de même de la mort de Marcelle, elle a persecuté Placide, elle l'a outragé en la personne qu'il aymoit le mieux, elle le voit devant elle les armes à la main, elle ne vouloit pas tomber sous la puissance de son ennemy, elle estoit lors échauffée de divers sentimens tous fureux ; De toutes ces circonstances il s'ensuit vray-semblablement qu'elle a pû se tuer, et que même elle a esté pressée de faire ce coup de desespoir. Quant à Placide qui se frappe pour mourir après avoir veû sa Maistresse égorgée par la main de son Ennemie, c'est un Incident assez bien préparé à cause du grand amour qu'il avoit pour elle, et par les dispositions où on le voit, de mépriser toutes sortes de grandeurs, de biens et de contentemens pour la posseder, comme estant sa souveraine felicité : Et neantmoins de toutes ces considerations on ne pouvoit présumer autre chose, si ncn qu'il feroit tous ses efforts pour la sauver. Ainsi tant d'évenemens si divers naissent d'eux-mêmes, et sans aucune precipitation du sein de la Fable, pour

parler avec les Anciens, et de l'assemblage de toutes les autres parties du Poëme. Je ne sçay pas quels sentimens M. Corneille a de cette Pièce, mais je le répète, c'est à mon jugement son Chef d'œuvre ; car bien que dans le Sujet, comme je l'ay remarqué ailleurs, le supplice auquel Theodore est condamnée laisse de mauvaises imaginations au Spectateur, tout ce qui dépend de l'art et de la prudence du Poëte est dans la dernière régularité ; et si le choix de la matière eust répondu à la conduite de l'Ouvrier, j'estime que nous pourrions proposer cette Pièce comme un exemplaire achevé].

Qui (1) voudroit icy rapporter tous les endroits des Anciens, où les Incidens sont préparez avec beaucoup d'art et de jugement, il faudroit copier tous leurs Poëmes ; car c'est à quoy ils ont toujouors le plus soigneusement travaillé : Voyés le *Cureullion* de Plaute, il y a un anneau qui sert à faire reconnoistre Planesion pour estre de condition libre et sœur de Terapontigonus, lors qu'on ne pouvoit en façon quelconque prévoir cét événement ; mais il est si bien préparé dans toute la Comédie où cet anneau est employé à toute sorte d'intrigues, qu'il n'y a rien de précipité, encore que ce soit contre l'attente des Spectateurs : Et quand cét anneau est dérobé au Soldat, et que delà il passe en diverses mains, c'est pour des actions lors presentes, et qui n'ont aucun rapport avec la Catastrophe, qu'il est impossible de prévoir par là. Et quand dans l'acte IV. Cappadox dit, *Qu'il n'avoit azepté cette fille que dix mines d'argent*, c'est en apparence seulement pour expliquer le gain qu'il faisoit en la vendant trente ; mais c'est en effet pour préparer la narration que Planesion fait elle-même de son avantage. Ainsi dans le *Trinummus*, Carmides arrive à point nommé d'un long voyage pour un Incident très diver-

(1) Mais qui.

tissant, rencontrant un fourbe qu'on supposoit venir de sa part ; mais cela est bien préparé par le discours qu'en fait Calicles au premier Acte, et par celuy de son Esclave au second. Et neantmoins quand Calicles parle de l'absence de son amy, c'est seulement pour faire entendre la fidelité qu'il luy doit : Et ce que l'Esclave dit de son retour, n'est alors que pour en faire craindre la juste sevérité à son fils Telesbonicus. Enfin voicy en peu de mots tout ce que je puis dire sur cette matiere. Les evenemens sont toujours precipitez, quand il ne s'est rien dit auparavant dont ils puissent vray-sémbablement proceder, comme lors qu'un homme, dont on n'a point oüy parler en toute une Pièce, survient exprés à la fin pour en faire le denouément ; ou qu'il s'y fait sur la fin, quelque action importante qui n'a aucun rapport avec tout ce qui s'est passé ; car bien que le Spectateur vucille estre surpris, il veut neantmoins l'estre avec vray-semblance ; et bien que l'évenement ne soit pas moins vray-semblable en soy, encore qu'il n'en fust rien dit, que si l'on en avoit parlé, le Spectateur veut neantmoins qu'on en ait auparavant jetté les fondemens, parce qu'il ne doit rien supposer que ce qui suit naturellement les choses que le Poëte luy fait paroistre. Le Théâtre est comme un Monde particulier, où tout est renfermé dans les notions et l'étendue de l'action représentée, et qui n'a point de communication avec le grand Monde, sinon autant qu'il s'y rencontre attaché par la connoissance que le Poëte en donne avec adresse. Mais il se faut toujours souvenir que toutes les choses qui se disent et qui se font pour estre les préparatifs et comme les semences de celles qui peuvent arriver, doivent avoir une si apparente raison et une si puissante couleur pour estre dites et faites en leur lieu, qu'elles semblent n'estre introduites que pour cela, et que jamais elles ne donnent ouverture à prévenir les Incidens qu'elles préparent.

---

## CHAPITRE IX

---

### *Du Dénouëment ou de la Catastrophe et Issuë du Poëme Dramatique.*

Je ne croy pas qu'il soit nécessaire de charger ce Discours des explications de ce terme de *Catastrophe*, dont nous nous servons pour signifier la fin d'un Poëme Dramatique : Je sçay bien qu'on le prend communément pour un revers ou bouleversement de quelques grandes affaires, et pour un desastre sanglant et signalé qui termine quelque notable dessein. Pour moy je n'entends par ce mot, (a) qu'un renversement des premières dispositions du Theatre, la dernière Peripetie, et un retour d'evenemens qui changent toutes les apparences des Intrigues au contraire de ce qu'on en devoit attendre. Les Comédies ont presque toujours cette fin heureuse comme toutes celles de Terence et le pluspart de celles de Plaute ; ou bien elles se ferment par quelques bouffonneries, comme le *Stichus* et quelques autres du même Poëte ; Mais pour les Tragédies sérieuses telles que nous les avons, elles finissent toujours, ou par l'infortune des principaux Personnages ou par une prospérité telle qu'ils l'avoient pû souhaitter. Nous avons l'exemple de l'une et de l'autre Catastrophe dans les Poëmes qui nous restent de l'antiquité, bien que cette seconde maniere ne leur ait pas esté si commune qu'elle l'est de nostre temps.

Mais sans entrer plus avant dans cette distinction, ny m'arrester aux autres considerations qui touchent cette matière, qu'on peut apprendre ailleurs, je viens aux observations particulières qui peuvent estre utiles

(a) *Catastrophe conversio negotii exagitati in tranquillitatem non expectatam. Scal. l. 1. c. 9.*

à toute sorte de Poëmes, comme elles sont communes à toute sorte de Catastrophes.

La principale, et qui doit estre comme le fondement des autres, est une dépendance du Chapitre precedent où elle a esté déjà touchée, quand nous avons dit, *Que les Incidens qui ne sont pas préparez, péchent souvent contre la vraÿ-semblance par leur trop grande précipitation*, car ce défaut est beaucoup plus grand et plus sensible dans la Catastrophe qu'en nulle autre partie du Poëme. Premierement c'est le terme de toutes les affaires du Theatre, donc il faut qu'elles se disposent de bonne heure par tout pour y arriver. En second lieu, c'est le centre de tout le Poëme, donc les moindres parcelles y doivent tendre comme des lignes qui ne peuvent estre tirées droites ailleurs. Davantage c'est la dernière attente des Spectateurs, donc il faut que toutes les choses soient si bien ordonnées que quand ils y sont arrivez, ils n'ayent pas lieu de demander par quel chemin on les y a conduits. Enfin comme c'est le plus considerable evenement et où tous les autres doivent aboutir, aussi est-ce celuy pour lequel il faut les plus grandes préparations et les plus judicieuses. (a) Aristote et tous ceux qui l'ont suivy veulent que la Catastrophe soit tirée du fond des affaires du Theatre, et que les divers nœuds dont il semble que le Poëte embarrassé son Sujet soient autant d'artifices pour en faire le denouement : C'est pourquoy ils ont toujouors plus estimé cette fin des Tragédies que celle qui estoit fondée sur la presence ou la faveur de quelque Divinité : Et quand même ils se sont servis pour cét effet de leurs Dieux en Machines, ils ont voulu que dans le corps de la Pièce il y en eust des dispositions raisonnables, ou par le soin particulier que ce Dieu prenoit du Heros, ou par les interests qu'il avoit luy-même dans l'action Theatrale, ou bien par une atten-

(a) Poët. cap. 18.

te vray-semblable de son assistance, et par d'autres inventions de cette nature. Il semble pourtant que cét avis soit inutile pour les Piéces de Theatre dont la Catastrophe est connuë, ou par l'histoire qui n'est quelquesfois ignorée de personne, ou même par le titre qui en renferme le dernier evenement, comme la *Mort de Cesar\**, le *Martyre de Polyeucte\** et autres semblables. Mais sans rien obmettre des préparations qui seront nécessaires selon ce que nous en avons dit, voicy ce qu'on peut faire en cette rencontre. Il faut conduire de telle sorte toutes les affaires du Theatre, que les Spectateurs soient toujours persuadéz intérieurement, que ce Personnage, dont la fortune et la vie sont menacées, ne devroit point mourir, attendu que cette adresse les entretient en des présentimens de commiseration qui deviennent tres-grands et tres-agréables au dernier point de son mal-heur : Et plus on trouve de motifs pour croire qu'il ne doit point mourir, plus on a de douleur de sçavoir qu'il doit mourir : On regarde l'injustice de ses Ennemis avec une plus forte aversion, et on plaint sa disgrace avec beaucoup plus de tendresse. Nous avons veu ces exemples dans la *Marianne\** et dans le *Comte d'Essaix\**, quoy que d'ailleurs ces Piéces ayent esté assez defec-tueuses.

Que si la Catastrophe n'est point connuë, et qu'il soit de la beauté du Theatre qu'elle en dénouë toutes les Intrigues par une nouveauté qui doive plaire en surprenant, il faut bien prendre garde à ne la pas découvrir trop tost, et faire en sorte que toutes les choses qui doivent servir à la préparer, ne la préviennent point ; puis que non seulement alors elle deviendroit inutile et desagréable, mais qu'il arriveroit encore que du moment qu'elle seroit connuë, le Theatre languiroit et n'auroit plus de charmes pour les Spectateurs. Et il ne faut pas juger dé cette circonstance comme de tout un Poëme qu'on aura lù ou veu plu-

sieurs fois sur la Scéne ; car bien que la Catastrophe ainsi que tous les autres evenemens en soient parfaitement connus, il ne laisse pas néanmoins de plaire et d'avoir toutes ses grâces quand il paroist sur le Theatre, parce qu'en ce moment les Spectateurs ne considerent les choses qu'à mesure qu'elles passent, et ne leur donnent point plus d'étendue que le Poëte : Ils renferment toute leur intelligence dans les prétextes et les couleurs qui les font mettre en avant, sans aller plus loing, ils s'appliquent à ce qui se dit de temps en temps, et étant toujours satisfaits des motifs qui les font dire, ils ne préviennent point celles qui ne leur sont pas manifestées ; si bien que leur imagination se laissant tromper à l'art du Poëte, leur plaisir dure toujours. Au lieu que dès-lors que la Catastrophe est prévenuë par la faute du Poëte, les Spectateurs sont dégoûtez, non pas tant de ce qu'ils savent la chose, que de s'appercevoir qu'on ne devroit pas leur dire ; leur mécontentement procedant moins en ces occasions de leur connoissance, quoy que certaine, que de l'imprudence du Poëte.

Il faut aussi prendre garde que la Catastrophe achève pleinement le Poëme Dramatique, c'est à dire, qu'il ne reste rien après, ou de ce que les Spectateurs doivent savoir, ou qu'ils veuillent entendre ; car s'ils ont raison de demander, *Qu'est devenu quelque Personnage intéressé dans les grandes intrigues du Theatre*, ou s'ils ont juste sujet de savoir, *Quels sont les sentimens de quelqu'un des principaux Acteurs après le dernier evenement qui fait cette Catastrophe*, la Pièce n'est pas finie, il y manque encore un dernier trait : Et si les Spectateurs ne sont pas encore pleinement satisfaits, le Poëte assurément n'a pas encore fait tout ce qu'il doit. C'est une faute notable de la Panthée\*, qui par sa mort laisse un raisonnable desir aux Spectateurs de savoir ce que pense et ce que devient Araspe qu'on en a vu si passionnément amoureux :

Au lieu que la Reyne Elizabeth\* parle comme elle le doit aprés la mort du Comte d'Essaix, et en achéve bien la Catastrophe. Et l'une des plus grandes fautes qu'on ait remarquée dans le *Cid*, est que la Piéce n'est pas finie : C'est aussi ce qu'on trouve à redire en quelques autres Poëmes du même Autheur, [dont (1) je me suis toujours fort estonné ; car il n'en ignore pas la regle, et ne manque ny de lumieres ny de forces pour faire ces achévemens pour peu qu'il se mette en peine d'y mediter].

Mais pour éviter cét inconvenient il ne faut pas tomber dans un autre, je veux dire, d'adjoûter à la Catastrophe des Discours inutiles, et des actions superfluës qui ne servent de rien au Denouement, que les Spectateurs n'attendent point, et même qu'ils ne veulent pas entendre. Telle est la plainte de la femme d'Alexandre\* fils d'Herodes aprés la mort de son mary, dont je parlerai sous une autre consideration au Chapitre *Dés Discours Pathétiques*. Telle est encore l'explication de l'Oracle dans *l'Horace\**, car n'ayant point fait le noeud de la Piéce, les Spectateurs n'y pensent point et n'en recherchent pas l'intelligence, et tel est le cinquiéme Acte du *Timocrate\** généralement condamné par cette raison.

Je pourrois grossir ce Discours de plusieurs remarques, tant sur les Tragédies que sur les Comédies des Anciens ; mais comme toutes les Catastrophes tournent presque sur ces principes, il sera facile en les lisant de reconnoistre celles qui sont bien ou mal achevées, sans en faire icy de plus longues deductions, qui toujours en ces matières sont attachées à tant de circonstances, qu'il faut parler long-temps pour expliquer peu de chose. Ce que j'en puis dire seulement en un mot, est, Que les Tragiques ont mieux fini leurs Poëmes que les Comiques : Et entre les Co-

(1) *Passage entre crochets supprimé.*

taïques, que Terence est le meilleur Modelle : Car Aristophane et Plaute, ont laissé la plus grande partie de leurs Comédies imparfaites et fort mal achevées. Je laisse nos Modernes en repos, parce qu'ils sont bien aises qu'on ne les croye pas capables de faillir ; joint que quand on leur monstre qu'ils pouvoient mieux faire, ils sont d'autant plus irritez qu'ils se sentent plus convaincus et moins en estat de se deffendre contre la Raison.

## CHAPITRE X

### *De la Tragi-Comédie.*

Ce nouveau terme qui semble peu à peu s'estre introduit pour signifier quelque nouvelle espece de Poëme Dramatique, m'oblige à l'expliquer plus au long et plus clairement que tous les Modernes, qui ne l'ont touché qu'en passant ; et pour cet effet je veux montrer ce que nous avons de conforme et de different avec les Anciens dans les Ouvrages de la Scéne.

Le Theatre estant peu à peu et par degréz monté à sa dernière perfection, devint enfin (a) l'Image sensible et mouvante de toute la vie humaine. (b) Or comme il y a trois sortes de Vies, celle des Grands dans la Cour des Roys, celle des Bourgeois dans les Villes, et celle des gens de la Campagne ; le Theatre aussi a receu trois genres de Poëmes Dramatiques qui portent en particulier le caractere de chacune de ces trois sortes de Vies, sçavoir la *Tragédie*, la *Comédie*, et la *Satyre ou Pastorale*.

La *Tragédie* representoit la vie des Princes, pleine d'inquietudes, de soupçons, de troubles, de rebellions, de guerres, de meurtres, de passions violentes et de (c) grandes avantures ; d'où vient que Theophraste l'appelle (d) *l'Estat d'une fortune heroïque*. Et l'Autheur de l'Etymologique, (e) *Une Imitation des discours et de la vie des Heros*. Or à distinguer les Tragédies par la Catastrophe, il y en avoit de deux especes : Les unes

(a) *Athen.* l. 5.

(b) *Tragœdie et Comœdie idem modus repreſentandi, sed diversae res, etc.* Scal. Poët. l. 3. cap. 97.

(c) *Tragœdia tota gravis, ea sanè quae verè Tragœdia est ; nam quaedam fuerunt satyrica, etc.*

(d) ήρωικῆς τύχης περίστασις. Theoph. apud. Diomed. l. 3.

(e) Βιωντες και λόγων ήρωικῶν μιμησις. Etymol.

estoint funestes dans ce dernier événement et finissoient par quelque mal-heur sanglant et signalé du Heros : Les autres avoient le retour plus heureux, et se terminoient par le contentement des principaux Personnages. Et neantmoins parce que les Tragédies ont eu souvent des Catastrophes infortunées, ou par la rencontre des histoires, ou par la complaisance des Poëtes envers les Atheniens, qui ne haïssoient pas ces objets d'horreur sur leur Theatre, comme nous avons dit ailleurs, plusieurs se sont imaginés que le mot de *Tragique* ne signifioit jamais qu'une avantage funeste et sanglante ; et qu'un Poëme Dramatique ne pouvoit estre nommé *Tragédie*, si la Catastrophe ne contenoit la mort ou l'infortune des principaux Personnages : mais c'est à tort, estant certain que ce terme ne veut rien dire sinon *Une chose magnifique, serieuse, grave et convenable aux agitations et aux grands revers de la fortune des Princes* ; et qu'une Piéce de Theatre porte ce nom de Tragédie seulement en considération des Incidens et des personnes dont elle repre-sente la vie, et non pas à raison de la Catastrophe. Aussi voyons-nous que des dix-neuf Tragédies (a) d'Euripide, il y en a un grand nombre dont l'issuë est heureuse ; et ce qui est d'autant plus notable, est que son *Oreste* qui s'ouvre par la fureur et se soutient sur de fortes passions mêlées de plusieurs Incidens, dont on doit apprehender une fin mal-heureuse et quelque carnage, asseure dans la Catastrophe le contentement de tous les Acteurs ; Helene estant mise au rang des Dieux, et Apollon obligeant Oreste et Pilade d'épouser Hermione et Electre. Ce qui a fait dire mal à propos à un Ancien, (b) *Que la Catastrophe de cette Tragédie*

(a) *Nec minus Tragœdiæ lætae, non paucae et ut nequam verum sit quod hactenùs professi sunt, Tragœdiæ proprium exitus infelix, modo intus sint res atroces.* Scal. id.

(b) τοῦτος δράμα κακογνωτέρων ἔχει τὴν καταστροφήν. *Auth. Argum Orest.*

*estoit entierement Comique* : (a) à Victorius\* la même chose de *l'Electre*, et autant (b) à Stiblin\* de *l'Alceste*.

La *Comédie* servoit à dépeindre les actions du peuple, et l'on n'y voyoit que Débauches de jeunes gens, que Friponneries d'Esclaves, que Soupplesses de femmes sans honneur, qu'Amourettes, Fourbes, Railles, Mariages et autres accidens de la vie commune. Et ce Poëme fut tellement renfermé dans la bassesse de la vie populaire, que le stile en devoit estre commun, les paroles prises de la bouche des gens de neant, les passions courtes et sans violence, toutes les intrigues soustenuës par la finesse et non par le merveilleux : Enfin toutes les actions populaires, et nullement [pas] (1) Heroïques : D'où vient que (c) Scaliger a raison de reprendre Plaute, Quand il fait venir sur le Theatre Alcesimarch\*, le poignard à la main comme pour se tuer, d'autant que ce dessein est trop genereux pour le Theatre Comique : Et Donat remarque en plusieurs endroits que Térence fait des passions trop longues et trop ardentes, et qu'il y employe souvent des expressions trop nobles et trop relevées, comme sortant des limites de son Art : (d) Et la fin des Comédies n'est pas toujours heureuse, comme on le peut voir en plusieurs de Plaute.

La *Satyrique* ou *Pastorale* portoit un mélange de choses serieuses et de bouffonnes, comme elle avoit souffert le mélange des personnes de condition et des gens de la Campagne, des Heros et des Satyres : Et ce

(a) *Finis magis proprius Comœdiæ quam Tragœdiæ videtur. Pet. Victor. in Electr. Eurip.*

(b) *Catastrophe et finis fabulæ lœtissimus qualis in Comœdiis esse solet. Stiblin. in Euripid. Alcest.*

(c) *Poët. l. 6. c. 3. Hoc enim tragicum atque adeo atrox nimis. Elias Cret. in Nazianz. orat. 13.*

(d) *Et Comœdiæ multæ infelices quibusdam fines habent. Scalig. l. 3. c. 97.*

(1) *Mot entre crochets supprimé.*

dernier Poëme se doit considerer en deux façons ; d'abord ce n'estoit rien qu'une petite Piéce de Poësie nommée *Idille* ou *Eglogue* composée de cinquante ou soixante vers au plus, chantée ou recitée par un homme seul, quelquefois par deux, et rarement par plusieurs : Là se voyoient des Bergers, des Chasseurs, des Pêcheurs, des Jardiniers, des Laboureurs, des Satyres, des Nymphes ; et enfin toutes sortes de personnes champêtres : Là ne s'entendoient que plaintes d'Amans, que cruautez de Bergeres, que disputes pour des Chansons, qu'embusches de Satyres, que ravissemens de Nymphes ; et mille autres petites avantures douces et divertissantes ; mais toutes par piéces détachées sans aucune suite d'action et sans nécessité d'histoire. Nous en avons plusieurs exemples dans les Idilles de Theocrite et dans les Eglogues de Virgile : Plusieurs Modernes les ont imitez en Latin ; et même sous le Roi Henry II. les Poëtes François firent des Pastorales de cette sorte, dont nous avons encore les exemples dans Ronsard.

(a) L'autre estoit un Poëme Dramatique conduit par les regles du Theatre, et où les Satyres principalement furent mêlez aux Heros et aux personnes illustres, representans tous ensemble des Incidens graves et sérieux avec des bouffonneries et autres actions ridicules ; et pour cette raison ce Poëme se nommoit *Tragédie Satyrique*.

Cette espece de Poëme ne fut point receüe des Latins, au moins n'en ay-je rien veû dans l'Histoire ny dans les Poëtes de Rome, parmy lesquels la Satyre ne fut qu'une Piéce de Poësie usitée pour la médisance, et non pas au Theatre, sinon avec les Mimes, et seulement pour Intermedes ; mais parmy les Grecs la Tragédie satyrique fut en grande estime, d'autant

(a) *Alia species continet Satyros mistos Heroibus, ita ut etiam severis hilariora misceantur Scal. l. 1. c. 8.*

qu'aux Festes de Bacchus, nommées *Chytres*, les Poëtes disputoient l'honneur et le prix de leur Art par la composition de ce Poëme ; Nous en trouvons plusieurs alleguez par Athenée, Platon, Plutarque, et (a) Suidas ; nous en voyons même des fragmens de plusieurs, mais nulle Piéce entiere que le *Poliphème* d'Euripide. J'ay souvent estimé que l'*Alceste* du même Autheur en estoit une, à cause qu'Hercule y fait avec un Esclave des discours bouffons et des actions toutes Comiques, mais j'attends le sentiment des Doctes pour me determiner.

Ces trois genres de Poëmes ne sont pas maintenant sur le Theatre avec le même visage qu'autrefois ; car à commencer par la Pastorale, c'est un Poëme Dramatique suivant les regles des autres, composé de cinq Actes, de plusieurs Intrigues et d'agreables Evenemens ; mais tout cela tenant de la vie champestre. Ce ne sont que Bergers, Chasseurs, Pescheurs, et pareille sorte de gens : Ainsi nous avons pris toute la matiere des Idilles et des Eglogues des Anciens, et nous y avons appliqué l'oeconomie de la Tragédie Satyrique.

La Comédie est long-temps demeurée parmy nous non seulement dans la bassesse, mais dans l'infamie ; car elle s'est changée en cette Farce ou impertinente bouffonnerie que nos Theatres ont soufferte en suite des Tragédies : Ouvrages indignes d'estre mis au rang des Poëmes Dramatiques, sans art, sans parties, sans raison, et qui n'estoient recommandables qu'aux marraux et aux infames, à raison des paroles deshonnêtes et des actions impudentes qui en faisoient toutes les graces. Je sçay bien que nos Poëtes quelquesfois se sont efforcez de rétablir l'ancienne Comédie, ou par la traduction des vieux Autheurs, ou par imitation ; mais cela ne s'est fait que rarement et n'a pas toujours

(a) *Suid. in Tetralogia.*

eù le succez qu'ils avoient esperé, pour plusieurs raisons, mais principalement, pour n'avoir pas choisi des Sujets conformes à nos mœurs, ou pour n'avoir pas changé dans les Anciens ce qu'ils y avoient trouvé de peu convenable à nos sentimens. Il ne faut pas dire non plus que la Comédie des Italiens ait pris la place de celles de Plaute et de Terence, car ils n'en ont gardé ny la matière ny la forme ; Leurs Sujets sont toujours mélez d'avantures serieuses, et de bouffonnes ; de personnes Heroïques, et de frippons : et la maniere dont ils les composent ordinairement en trois Actes et sans ordre de Scénes, ne tient rien de la conduite des Anciens. Et je m'estonne comment il est arrivé que les enfans des Latins soient si peu scavans en l'Art de leurs Peres.

Quant à la Tragédie, elle s'est un peu mieux conservée parmy nous : parce que les mœurs des François estant Heroïques et serieuses, ils ont eù plus d'inclination à voir sur le Theatre les avantures des Heros, et peu de disposition à souffrir ce mélange de bouffonneries des Italiens. Mais outre les delicatesses de l'Art que nous avons long-temps ignorées aussi bien que les Italiens, nous avons fait deux choses ; l'une fort raisonnable, et l'autre sans fondement : la premiere est qu'absolument nous avons rejetté du Theatre, les histoires d'horreur\* et les cruautez extraordinafres, et par cette seule consideration l'une des plus ingenieuses Tragédies de nostre Temps et des plus dignes du Theatre d'Athenes, n'a jamais esté veuë de bon œil, ny par le peuple ny par la Cour de France. J'en ay rendu la raison ailleurs et j'approuve en cette circonstance le changement, ou plustost la correction que nous apportons aux Poëmes des Anciens. Mais ce que nous avons fait sans fondement, est que nous avons osté le nom de *Tragédie* aux Pièces de Theatre dont la Catastrophe est heureuse, encore que le Sujet et les personnes soient Tragiques, c'est à dire heroï-

ques, pour leur donner celuy de *Tragi-Comédies*. Je ne sçay si Garnier fut le premier qui s'en servit, mais il a fait porter ce titre à sa *Bradamante*\*, ce que depuis plusieurs ont imité ; Or je ne veux pas absolument combattre ce nom, mais je pretens qu'il est inutile, puisque celuy de *Tragédie* ne signifie pas moins les Poëmes qui finissent par la joye, quand on y décrit les fortunes des personnes illustres. D'avantage, c'est que sa signification n'est pas véritable selon que nous l'appliquons ; car dans les Pièces que nous nommons de ce terme composé du mot de *Tragédie* et de celuy de *Comédie*, il n'y a rien qui ressente la *Comédie* : Tout y est grave et merveilleux, rien de populaire ny de bouffon.

Mais j'adoûte que ce nom seul peut détruire toute les beautez d'un Poëme, qui consistent en la Peripétie ; car il est toujours d'autant plus agreable que de plusieurs apparenceſ funestes, le retour et l'issuë en est heureuse et contre l'attente des Spectateurs : mais dès lors qu'on a dit *Tragi-Comédie*, on découvre quelle en sera la Catastrophe ; si bien que tous les Incidens qui troublent l'esperance et les desseins des principaux Personnages, ne toucheſt point le Spectateur, prévenu de la connoissance qu'il a du succeſz contraire à leur crainte et à leur douleur ; et quelques plaintes pathétiques qu'ils fassent, nous n'entrons pas bien avant dans leur sentiment, parce que nous prenons cela trop certainement pour une feinte, au lieu que si nous en ignorions l'évenement, nous apprehenderions pour eux, toutes leurs passions s'imprimeroient vivement en nostre cœur, et nous goûterions avec plus de satisfaction le retour favorable de leur fortune.

Ce qui m'étonne le plus en cette rencontre est, qu'il se trouve des Gens de lettres si complaisans aux erreurs populaires qu'ils osent soutenir, que ce terme estoit usité parmy les Latins : car je ne sçay pas où ils ont appris que jamais parmy les Latins un Poëme

Drâmatique, contenant les avantures des Personnes Heroïques et finissant par une heureuse Catastrophe, ait porté ce nom de *Tragi-Comédie*. Nous n'en voyons rien dans les Tragiques qui nous restent, et nous n'en trouvons aucun memoires, ny dans ceux qui nous en ont écrit l'Art, ou compilé des Fragmens, ny dans ceux qui ont discouru de quelques Maximes de ce Poëme. Je sçay bien que Plaute, dans le Prologue de son *Amphitryon*, emploie le mot de *Tragi-Comédie*; mais c'est où nos Modernes se sont abusez, quand ils ont dit, Que le mot de *Tragi-Comédie* estoit usité chez les Latins: car ce Poëte est le seul qui l'a dit, et encore dans un sens bien éloigné de celuy que nous luy donnons. Qu'il soit le seul, cela ne peut estre mis en doute; aussi les Modernes n'en sçauroient-ils apporter d'autres témoignages d'aucun Autheur Latin, tandis que cette langue est demeurée vivante en Italie; de sorte que c'est un terme à qui Plaute a donné la naissance, et que personne n'a voulu depuis adopter, estant demeuré comme mort dans son berceau long-temps auparavant la mort de la Langue Latine. Mais quand d'autres s'en seroient servis après luy dans le sens qu'il l'employe, cela ne pourroit pas autoriser le mot de *Tragi-Comédie*, comme on l'entend maintenant; au contraire c'est ce qui monstreroit la fausseté de sa signification, et le mauvais usage que nous en faisons.

Et pour l'entendre il faut répéter ce qui a esté dit, (a) Que la Tragédie et la Comédie estoient deux Poëmes tellement distinguiez, que non seulement les avantures, les personnes, et le stile de l'une ne se communiquoient point à l'autre sans pécher contre l'Art et contre l'Usage; mais encore que les Tragédiens ne joüoient point de Comédies; ny les Comédiens, de Tragédies. C'estoit comme deux genres d'Ac-

(a) *Athen.* l. 12. *Plin.*

teurs et deux Métiers différens, et l'Histoire ne nous fournit point d'exemples d'Histrions, ou du moins fort peu, qui se soient mélez de ces deux Poëmes à la fois ; mais bien au contraire l'on trouve assez distinctement le nom de ceux qui ont excellé et acquis une haute réputation en ces deux genres séparément.

On doit aussi sçavoir, Que les Mimes, les Embolaires, les Artistes (1) ou Bouffons, Pantomimes, Danseurs, Flûteurs, Musiciens ou Joüeurs d'Instrumens, et autres sortes de gens employez aux Jeux Scéniques ; et même encore ceux qui joüoient *Les Fables Atellannes*, les plus modestes de toutes, n'estoient point reçus parmy les Tragédiens, c'est à dire parmy ceux qui joüoient les Tragédies, ny parmy les Comédiens, ou ceux qui joüoient les Comédies, de tous lesquels la profession estoit reputée plus honneste ; attendu que les choses qu'ils representoient, n'avoient rien de commun avec ces Intermedes. Mais la principale marque qui distinguoit ces deux Poëmes, estoit la matière des Incidens, et la condition des personnes : car où les Princes et les Dieux agissoient selon leur dignité, c'estoit *Tragédie*, c'est à dire un Poëme grave, sérieux, et magnifique, convenable à la grandeur des choses et des personnes représentées : Et quand les intrigues du Theatre estoient fondées sur la fourbe des Esclaves et la vie des femmes débauchées, c'estoit *Comédie*. Et si nous en cherchons la raison, c'est que l'Hymne de Bacchus chantée et dansée devant ses Autels à la célébration de ses Festes, ayant passé dans les villes et pris le nom de *Tragédie*, comme nous dirons ailleurs, le Sujet en fut toujours tiré par les Poëtes, des Histoires ou des Fables sérieuses et illustres, et traité en style grave et sublime : Mais cette même Hymne qui demeura dans les villages sous le nom de *Comédie* commun à ces deux Poëmes dans leur origine, ne prenoit son Su-

(1) Les Artisans de la scène.

jet que de la vie du peuple, et n'estoit traittée qu'en railleries, médisances, et termes vulgaires. Et ces deux Poëmes enfin s'estans peu à peu perfectionnez, garderent toujours ces deux caracteres differens, qui les ont fait distinguer parmi les Autheurs. Voicy donc comment Plaute forme le mot de *Tragi-Comédie* dans le Prologue de *l'Amphitryon* où Mercure parle, et qui après avoir demandé une favorable audience au peuple, poursuit en ces termes : *Aprés cela je vous veux expliquer l'Argument de cette Tragédie. Quoy vous rechignez ? parce que j'ay nommé cette Piéce, Tragédie ? Mais je suis Dieu, et je la changeray bientost si vous voulez, et de Tragédie qu'elle est, je feray qu'elle sera une Comédie, sans y changer un seul vers.* Puis ayant un peu raillé, il poursuit : *Je feray par un mélange qu'elle sera Tragi-Comédie, car je n'estime pas raisonnable qu'une Piéce soit toute Comédie, quand les Roys et les Dieux y viennent agir ? Comment donc ; puis qu'un esclave en est l'un des principaux Personnages, j'en feray, comme je vous ay dé-ja dit, une Tragi-Comédie.* Après ces paroles fort intelligibles, je ne puis comprendre comment on s'est avisé de dire, que Plaute avoit employé ce mot de *Tragi-Comédie* comme nous, car il n'y pensa jamais : c'est une raillerie qu'il fait dans son Prologue, en joignant les noms de ces deux Poëmes, comme il en avoit mélé les Personnages. Ce qui monstre clairement combien la distinction en estoit grande, et partant combien mal nous avons appliqué ce nom à des Piéces de Theatre, dont toutes les personnes et les aventures sont heroïques : Aussi Plaute n'a-t-il jamais nommé son *Amphitryon* une *Tragi-Comédie* ; mais parce que les Dieux et les Roys qu'il y introduit n'agissent presque point selon leur dignité, mais toujours en bouffonnant, ayant même fait battre à coups de poings Jupiter et Amphitryon comme deux Crocheteurs, il la nomme hardiment *Comedie* en plusieurs endroits de son Prologue. *Jupiter, dit-il, joüera luy-même en*

cette Comédie. Et ailleurs, *Ecoutez maintenant l'argument de cette Comédie.* Ses Interprètes ne l'ont point intitulée autrement, comme Lambin\*, Govean\* et les autres. Et de même tous les Anciens et les Modernes qui ont parlé de Plaute et de ses Comédies, Ciceron, Quintilien, Varron en son livre *des Comédies de Plaute*, Aulu-Gelle, Volcatius en son Traitté des Comiques, Servius, Sextus Pompeius, Macrobe, Ruffinus, Donat, Petrus Crinitus\*, Lilius Giraldus\* en son *Histoire des Poëtes*, Scaliger en sa Poëtique, n'ont jamais nommé Plaute autrement que, *Comique*, ny son *Amphitryon*, comme toutes ses autres Pièces, qu'une *Comédie*. Aussi quand Vossius explique ce nom, il dit (a), *Que Plaute le donne à son Amphitryon, parce qu'il y mesle la dignité des Personnes et la bassesse des discours Comiques.* Et Festus divisant les Fables Romaines écrit, (b) *Que les Tavernieres estoient (1) celles qui recevoient des Personnages de qualité avec des gens de basse condition.* Sur quoy le même Vossius adjoûte, (c) *Que l'Amphitryon de Plaute est de cette sorte, et qu'on peut nommer une telle Pièce. Tragi-Comédie ou Hilario-Comédie*, qui est un mot nouveau et particulier à cet Auteur. Et Scaliger auparavant luy parlant de ce nom donné à l'*Amphitryon*, dit, (d) *Que c'est par ralierie, et parce qu'il y avoit meslé la bassesse de la Co-*

(a) *Plautus Amphitryonem vocat Tragico-Comœdiam, quia in ea est personarum excellentia et humilitas Comœcæ dictionis.* Inst. Poët. l. 2. c. 24.

(b) *Tabernariae quia hominibus excellentibus etiam humiles permixti.* Festus Pompon. in verb. Togatae.

(c) *Et Vossius. Tabernariam quae mixti erat argumenti ut Plautus vocat Tragico-Comœdiam quam et Hilario-Comœdiam dixeris, ejusmodi est Amphitryo.* Inst. Poët. l. 2. c. 7.

(d) *Festivè, ut solet Plautus, Amphitryonem Tragico-Comœdiam appellat, in qua personarum dignitas ac magnitudo, Comœdiæ humilitati admixtae essent.* l. 1. c. 7. Poët.

(1) *Sor t.*

*médie à la dignité des personnes.* Ne disons donc plus que ce mot de *Tragi-Comédie* estoit usité chez les Latins, car il n'y a que Plaute qui l'ait dit en raillant ; ny que dans Plaute il signifie la même chose que parmy nous ; car par là nous entendons, *Un Poëme Dramatique dont tout le Sujet est heroïque, et la fin heureuse, la plus noble et la plus agreable espece de Tragédie, fort commune parmy les Anciens* ; mais Plaute ne vouloit signifier par ce mot, qu'une véritable Comédie, dans laquelle les personnes illustres estoient introduites pour bouffonner, et rendre leur propre grandeur ridicule : Et dans ce sens l'on pourroit dire, Que la plus grande part des Comédies d'Aristophane sont des *Tragi-Comédies*, car presqu'en toutes, les Dieux ou les personnes de condition y viennent en Trivelins, et jouent du pair avec les Esclaves et les Bouffons.

La même faute, à mon avis, est de ceux qui veulent que *Hilaro-Tragedie* soit (a) une Pièce de Theatre usitée parmy les Grecs et conforme à ce que nous appelons *Tragi-Comédie* ; mais cela n'est pas seulement vray-semblable. Suidas rapporte bien que Rinthon Poëte Comique inventa une sorte de Poësie qu'il nomma *Hilaro-Tragedie* ; mais de conclure de là que c'estoit un Poëme Dramatique traitté selon les regles du Theatre, et dont le Sujet fust heroïque et la fin heureuse, il n'y a point d'apparence. Premierement, parce què c'est de l'invention d'un poëte Comique ; or les Comiques n'entreprenoient pas d'ordinaire de traitter des Sujets graves et sérieux, ou quand ils l'entreprenoient, ils les transportoient toujours dans le ridicule, comme cét *Amphytrion* de Plaute, et les Comédies d'Aristophane. Suidas nomme cette Pièce, (b) *Un Ecrit Bouffon*. Hesychius appelle l'Auteur (c) *Bouffon et Rieur*. Estienne le nomme (d) *Auteur de Poësie ridi-*

(a) *Athen.* l. 14.

(b) φλυακογραφία. (c) φλυαῖς. (d) τὸ γελοῖον.

culé, et Varron met le mot de (a) *Rhinton* pour un *Scurra* ou faiseur de plaisanteries. Davantage cette invention n'a point eû de suite, et nous n'avons point oyé parler de Pièce réglée qui ait porté ce tiltre, ny d'autre Poëte qui jamais en ait composé. Ce que je penserois donc de cette *Hilaro-Tragédie*, est que ce fut une petite Pièce de Poësie du nombre des Mimes, mêlée de choses gayes et serieuses, chantée avec la voix ou les instrumens, et dansée sur les Theatres avec des gestes exprimans le sens de chaque parole, suivant cette merveilleuse methode des Anciens ét peu connuë de nostre temps. Ce qui est d'autant plus vraisemblable que l'*Hilarœdie*, que (b) Vossius dit estre la même que l'*Hilaro-Tragédie* et la *Magédie*, ont esté deux Poësies de cette sorte, chantées et dansées sur les Theatres par ceux qu'ils nommoient *Hilarœdiens*, et *Magediens*, et non pas des Poëmes Dramatiques representez par les Tragédiens et Comédiens, comme aucuns l'ont mal pensé ; (c) car les *Hilarœdiens* qui depuis furent nommez *Simœdiens*, à cause de Simon Mages excellent en cét Art, dansoient et chantoient une Pièce de Poësie plaisante mais serieuse, moins grave toutesfois que la Tragédie, quoy qu'elle fust du même caractère : Et les *Magediens* ne s'employoient au commencement qu'à representer les discours de Magie, comme la *Pharmaceutre* de Theocrite et de Virgile ; mais après ils s'adonnèrent à toutes sortes de Poësies bouffonnes et lascives suivant le caractère Comique, mais non pas si serieux encore, que la Comédie ; et ceux mêmes qui ne representerent que les femmes avec des habits d'hommes, se nommoient *Lysiœdiens*, au lieu que les *Magédiens* ne representerent que les hommes avec des habits de femmes ; Athenée en remarque encore quelques autres particularitez inutiles à nostre sujet.

(a) *Rhinton pro Scurra.*

(b) *Inst. Poët. l. 2. c. 21.*

(c) *Athen. l. 14.*

Mais afin qu'on ne trouve pas étrange ce que je dis de *l'Hilaro-Tragedie*, on doit sçavoir, (a) Que toutes les Poësies des Anciens se chantoient et dansoient avec des gesticulations ingenieuses ou dans les Temples, ou sur les Theatres, ou durant les Festins, et presque en toutes les pompes saintes et profanes. Tantost ils prenoient les Odes, Idilles, et autres petites Piéces de Poësie, comme Mnasion fit des *Iambes* de Simonides ; Cleoménes, des *Expiations* d'Empedocles ; et quelques autres des Vers de Phocylidé, d'Archiloc et de Mimnerme. Ce que les Lacedemoniens faisoient aussi des *Chansons* de Thaletas et d'Alcman, et des *Paeans* de Dionysiodote à la célébration de la Feste instituée après la victoire de Tyrée. Souvent même ils détachoient quelque Centon d'un grand Ouvrage, comme d'Hesiode ou d'Homere, entre lesquels Hermodote fut celebre, et dont même les Recitateurs furent nommez *Homeristes*, que Demetrius Phalereus le premier fit monter sur les Theatres, comme avoit écrit Aristocles : Et nous trouvons, au rapport d'un certain Jason cité par Athenée, (b) Que dans le grand Theatre d'Alexandrie Hegesias le Comique fut un fameux Histrion des choses écrites par Herodote, non pas à mon avis l'Historien, mais un Poëte Comique ainsi que j'estime sur la foy de cet ancien Auteur qu'il nomme *Logomimus*. Voire même y avoit-il des gens qui durant les Festins, chantoient et dansoient des Episodes, Centons, ou Piéces détachées des Tragédies et des Comédies ; et quelquesfois même les Tragédies et les Comédies toutes entieres ; et cela non seulement au temps

(a) *Hanc partem Musicae disciplinae mutam nominavere Majores, scilicet quaé ore clauso manibus loquitur et quibusdam gesticulationibus facit intelligi quod vix narrante lingua aut scripturae textu possit agnosci. Cassiod. c. 1. Ep. 20. Variar. Athen. l. 15. 8.*

(b) *Athen. l. 11. p. 596 et l. 1. p. 25. Heracleotes. p. 75, et non Lycius, in Commentario de sicubus, p. 99.*

qu'elles ne consistoient qu'en cette Hymne de Bacchus dont nous parlerons en son lieu, mais encore depuis qu'elles furent reduites en Art, et composées de plusieurs Episodes inserez entre les chants du (a) Chœur, comme nous les avons maintenant. D'où vient qu'Aristocles estimoit Celeste le Danceur d'Eschyle, sur tout pour avoir excellement dansé les *Sept devant Thebes* : Et de là vient que (b) Pilades estant fort estimé pour dancer les Tragédies, et Batyllus, les Comédies, Seneque se sert de leur exemple pour nous apprendre, Qu'il ne se faut jamais méler que de ce qu'on sait bien, si l'on y veut réussir. [Et (1) c'est ce Pylades qui fit cette belle dispute contre Hylus son Disciple devant le Peuple Romain, pour savoir, Qui des deux dançoit mieux l'*Agamemnon*, ou d'*Hylus*, qui pour le representer grand, s'élevoit sur les pieds ; Ou de Pylades qui le faisoit pensif, comme estant le principal devoir d'un grand Prince de penser au bien de ses Sujets.] Et de ces Dances ingenieuses à representer ainsi par mouvemens et par postures les Personnes et les actions differentes, (c) Plutarque en fait deux grands Discours dans ses *Propos de Table*, voulant que la Poésie ne soit, Qu'une Dance parlante ; et la Dance, une Poésie muette, ne pouvant approuver dans les Festins la dance de Pylades, pour estre trop serieuse

(a) *Athen.* l. 1. c. 19.

(b) *Pylades in Comœdia, Batyllus in Tragœdia multum à se aberant.* *Senec. contr. lib. 3. et quæst. nat. l. 7. c. 32. Stat per successores Pyladis et Batylli domus, etc.* *Et Athen. l. 1. cap. 17. Macrob. lib. 2. cap. 17. Saturn. Sidon. Apoll. Car. 23.*

(c) *Plutar. Sympos. l. 7. q. 8 et 15.*

(1) *Passage entre crochets remplacé par :* En quoy un Moderne s'est fort abusé d'avoir dit que ce Pylades estoit un Pantomime comique, car son excellence fut de bien danser les Tragedies ou subjects tragiques, et qui n'estoit plus semblable à luy même quand il dansoit les Comedies, c'est-à-dire les subjects tirez de la vie commune. *En note :* Marcel Donat\*, In Suetonium.

et trop passionnée. Mais quoy que ce Discours de l'Antiquité ne soit peut-être pas inutile ny desagreable, il m'emporte pourtant trop loin de mon Sujet ; et peut-estre n'en ay-je que trop dit pour expliquer le mot de *Tragi-Comédie* : Nos Poëtes adviseront s'ils le doivent laisser dans l'intelligence vulgaire, ou s'ils restabliront la Tragédie dans son estat naturel, conservant ce nom indifferemment aux Poëmes Dramatiques dont les personnes sont heroïques, sans distinguer si les Catastrophes sont heureuses ou funestes, afin d'empêcher que d'abord les Spectateurs ne découvrent l'événement de leurs Intrigues.

---



## LIVRE TROISIÈSME

---

### CHAPITRE PREMIER

---

#### *Des parties de Quantité du Poème Dramatique et spécialement du Prologue.*

Le Poème Dramatique a tellement changé de face depuis le siècle d'Aristote, que quand nous pourrions croire que le Traité qu'il en a fait, n'est pas si corrompu dans les instructions qu'il en donne, que dans l'ordre des paroles, dont les impressions modernes ont changé toute l'œuvre des vieux Exemplaires, nous avons grand sujet de n'estre pas en toutes choses de son avis. Mais s'il a mis en avant quelque Maxime qu'il nous soit permis de contredire sans blesser l'autorité d'un si grand homme, c'est en la matière dont nous avons maintenant à parler.

Il écrit que la Tragédie a quatre parties de Quantité, scénoir le *Prologue*, le *Chœur*, l'*Episode* et l'*Exode* ; et pour les bien faire connoistre, il en definit trois ainsi. *Le Prologue* dit-il, est toute la partie de la Tragédie qui est devant l'entrée du *Chœur*. *L'Episode* est tout ce qui est entre deux chants du *Chœur* ; et l'*Exode* est toute la partie après laquelle il n'y a plus de chant du *Chœur*. Ce que j'estime n'estre pas véritable à présent, selon que la Tragédie s'est formée, par les changemens qui lui sont survenus dans le cours des années, ni même qu'Aristote ait bien distingué les parties de ce Poème, comme il estoit de son temps, ou pour le moins sous les trois excellens Tragiques qui nous restent, dont les Ouvrages n'ont point de rapport avec son Discours.

Pour le bien entendre, il faut commencer par le Prologue, en examinant de combien de sortes nous en pouvons remarquer dans les anciens Dramatiques.

La premiere espece étoit de ceux qui se faisoient pour l'interest du Poëte, soit en faisant connoistre son procedé, soit en répondant aux invectives de ses Adversaires et Malveillans, comme sont quelques-uns de Plaute, et presque tous ceux de Terence. Ce qui donna sujet à beaucoup de gens de dire, (a) *Que sans les reproches du Vieux Poëte, ce Nouveau n'auroit sceû quel Sujet prendre pour faire ses Prologues.*

Il y en avoit d'autres qui ne concernoient que les interests des Comédiens, soit pour se concilier la bienveillance de leurs Juges, pour gagner la faveur du peuple, ou pour obtenir une favorable attention, tels qu'est celuy du *Pseudolus* de Plaute et quelques autres. Il (1) s'en trouve aussi qui mêlent l'Argument de la Comédie aux interests du Poëte, ou des Comédiens : et c'estoit la plus ordinaire façon de les faire, ainsi que nous le pouvons facilement reconnoistre par les *Captifs*, le *Pœnulus*, les *Menechmes* et autres de Plaute. Aussi quand ils ne parloient point de l'Argument, ils avoient accoutumé d'en faire des excuses, comme Plaute en son *Pseudolus* et en son *Trinummus*, et Terence dans ses *Adelphes*.

Or ces trois especes de Prologues estoient particulières à la Comédie, et nous n'en voyons point dans les Tragiques, soit qu'ils ne s'en soient jamais servis, ou que le temps nous en ait osté la connoissance : et quand ils l'auroient fait, je ne croy pas qu'Aristote eust voulu compter ses Prologues entre les parties de Quantité de la Tragédie : Ce sont des Pièces hors d'œuvre qui ne sont point du corps du Poëme, et

(a) *Vetus si Poëta non lacessisset prior, nullum invenire Prologum potuisset novus. Prolog. in Phorm.*

(1) Indique ici un nouvel alinéa.

qui peuvent en estre retranchées sans luy rien faire perdre de sa grandeur naturelle, non plus que de ses agrémens. C'est pourquoy (a) Donat dit, *Que c'est un Discours fait aux Spectateurs, et qui precede la veritable composition de la Comedie.* Aussi le docte Vossius a-t-il dit, *Que les Prologues de la Comédie et de la Tragédie sont bien differens, parce que dans la premiere le Prologue est étranger au Poëme, et que dans la seconde il y est incorporé et en fait partie.* Mais pour moi je croy qu'il n'a dit vray ny pour l'une ny pour l'autre, attendu que la Comédie a quelques-fois un Prologue attaché au corps du Poëme, comme la *Cistellaria* de Plaute où il y a trois Scènes, et que la Tragédie n'en a pas toujours de si unis qu'ils en puissent faire partie.

Les premiers et les plus ordinaires Prologues de la Tragédie Grecque sont ceux que faisoit l'un des principaux Acteurs qui venoit expliquer aux Spectateurs, non pas l'Argument de la Piéce, mais tout ce qui s'estoit passé de l'histoire concernant le Theatre jusqu'au point que s'en faisoit l'ouverture et que l'Action Theatrale commençoit. Nous en avons plusieurs de cette maniere dans Euripide où l'Acteur instruit les Spectateurs des choses précédentes, et finit par quelques vers qui donnent un petit commencement à l'action particulière du Poëme. Ce que Plaute imite dans sa Comédie intitulée *Mercator* où Charinus le principal intéressé dans la Piéce fait un Prologue de cette qualité ; Mais on ne peut pas dire que ces Prologues fassent partie de la Tragédie, Premierement parce que ce sont des Discours faits aux Spectateurs, et par consequent vicieux en ce qu'ils mélangent la Représentation avec l'Action Theatrale : Et pour le connoistre il ne faut que se remettre en l'esprit, Que les

(a) *Antecedens veram fabulae compositionem locutio.*  
*Donat. in Terent. Prolog. Aliiquid ad populum, etc. Prologus correpte ἀπὸ τοῦ προλέγειν non productε ἀπὸ τοῦ περωτολόγου.*

Acteurs de la Pièce representent des Gens qui agissent selon leur interest veritable dans la ville de Thebes, dans celle d'Argos ou ailleurs, et qui n'avoient pas devant eux le peuple d'Athenes auquel ils p  ussent conter les choses contenus en ces Prologues, si bien que ce sont des Images d'Originaux qui ne furent jamais. Aussi est-il certain que ce sont des Pi  ces entierement détachées et non necessaires ; car toutes ces choses qui précedent l'action du Theatre et qui peuvent en faire les fondemens, doivent estre cont  es par adresse en differens endroits du Poème, comme ont t  ujours fait Sophocles et A  schyle, qui ne se sont jamais amusez    ces Prologues, ayant t  ujours fort bien expliqué leur Sujet dans la suite de leurs Pi  ces. Les Comiques mêmes qui avoient de coutume d'expliquer tout l'Argument, les ont jugez tellement inutiles que Plaute en son *Pseudolus* et en son *Trinummus*, et Terence en ses *Adelphes* disent (a) *Qu'ils ne s'arresteront point    declarer l'Argument de ces Pi  ces, parce que les premiers Acteurs le découvriront assez par leurs actions.* Tant il est vray que ces Prologues qui contiennent l'Argument d'une Pièce de Theatre, sont defectueux, inutiles, et entierement séparez du Poème. [Aussi (1) ne voyons-nous point que M. Corneille que je propose t  ujours pour le Maistre de la Scène, ni aucun autre de nos Modernes, ayant jamais employé ce mauvais artifice, ayant fort bien reconnu qu'au Theatre il faut que toute l'Histoire s'explique par la suite des actions, et non par ce secours estranger ;] et je ne puis approuver en cela, ni les Italiens, ni les François qui les ont imitez.

(a) *Non argumentum neque hujus nomen fabulae nimis proloquar ego, satis id faciet Pseudolus. Prolog. Sed de argumento ne expectetis fabulae, senes qui huc venient hic rem vobis aperient. Prol. Trinum. Ne expectetis argumentum fabulae, senes qui primi venient, i   partem aperient, in agendo partem ostendent. Prolog. Adelph.*

(1) *Passage entre crochets supprimé.*

Les Tragiques Grecs, ou pour le moins Euripide (car nous n'en avons point d'autres exemples) ont fait une autre espece de Prologue bien plus vicieux, sçavoir quand ils y employoient quelqu'un de leurs Dieux : car souvent ils faisoient que ce Dieu, qu'on presupposoit sçavoir tout, expliquoit non seulement les choses passées, mais aussi les futures ; ils ne se contentoient pas d'instruire les Spectateurs de l'histoire precedente, nécessaire à l'intelligence de la Pièce ; mais ils en faisoient encore sçavoir le Dénoüement et toute la Catastrophe ; de sorte qu'ils en prévenoient tous les evenemens : ce qui estoit un défaut tres-notable du tout contraire à cette attente ou suspension qui doit toujours regner au Theatre, et détruisant tous les agrémens d'une Pièce, qui consiste presque toujours en la surprise et en la nouveauté. Plaute est tombé dans ce déreglement au Prologue de Mercure dans l'*Amphitryon* ; du Dieu Lar, dans l'*Autularia* ; et d'Arcturus dans le *Rudens* ; où ces Divitez expliquant toute la Comédie, en font perdre toutes les beautez. Il n'en a pas fait de même dans le *Trinummus*, où il emploie la Luxure et la Pauvreté pour faire le Prologue ; car il se contente d'en prendre occasion de râiller, sans rien découvrir des Intrigues de son Theatre. Or je n'estime pas qu'Aristote ait voulu dire qu'un tel Prologue fasse une partie de Quantité de la Tragédie ; il en est entierement séparé, et on ne pourroit l'y joindre sans la rendre monstrueuse, et luy ravir toutes ses graces.

Les deux especes de Prologue qui nous restent à considerer, semblent avoir bien plus de rapport au Discours d'Aristote. *Le Prologue, dit-il, est cette partie de la Tragédie qui précède l'arrivée du Chœur au Theatre.* En quoy ce Philosophe nous enseigne bien plustost le lieu du Prologue que non pas sa nature : et selon cette definition les Tragédies qui commencent par le Chœur, comme le *Rhese*, les *Persiennes* et les

*Suppliantes* d'Euripide, n'ont point de Prologue ; et partant selon cette doctrine, elles n'ont pas toute leur grandeur ; puis qu'elles sont privées de leur premiere partie de Quantité. Ce qui monstre assez l'ignorance de ceux qui nous ont donné les Argumens et les autres Préambules des Tragédies Grecques, en ce qu'ils ont mis au commencement de ces trois que je viens de citer, *Que le Chœur fait le Prologue* ; car puisque le Prologue, selon Aristote, doit contenir ce qui se dit devant l'entrée du Chœur, il est impossible que le Chœur fasse le Prologue ; ou si le Chœur a pû faire le Prologue chez les Grecs, cette definition d'Aristote ne peut pas estre véritable. Mais sans nous amuser à vouloir concilier cette contrariété de sentimens, venons à ces deux dernieres especes de Prologue.

L'une contenoit en deux ou trois Scénes, faites auparavant l'arrivée du Chœur, des choses qui concernoient l'action Theatrale, mais qui dans la verité n'en estoient point des parties necessaires, pouvant en estre retranchées sans luy faire aucun tort, et sans en alterrer ny la plénitude ny l'intelligence : Nous en avons deux exemples tres-sensibles dans les *Pheniciennes* et dans la *Medée* d'Euripide ; car dans cette première Tragedie, Antigone paroist sur les murs de Thebes avec son Gouverneur, qui luy montre l'armée des assiegeans, et luy fait plusieurs discours touchant les Princesses qui la commandent : Cela regarde bien en quelque sorte le fond du Poëme, mais à la rigueur il n'en fait point partie. Aussi l'Auteur de l'Argument dit en termes exprés que tout ce qu'Antigone fait sur les murailles de la ville, est entierement hors de l'action Theatrale. Dans l'autre Tragédie les enfans de Medée paroissent avec leur Gouverneur, auquel la Nourrice de cette Princesse, c'est à dire sa Gouvernante, les recommande ; témoignant quelque apprehension pour eux dans le fureur où Medée se trouvè contre Jason leur pere et contre tout ce qui le regarde ; ce qui semble apparte-

nir en quelque sens au sujet de la Tragédie, et qui pourtant n'en fait point une partie nécessaire ; car en la commençant après le premier chant du Chœur, vous n'y trouvez rien à redire ; et partant en l'une et en l'autre de ces deux Tragédies, ces Prologues, c'est à dire ce qui se passe devant l'entrée du Chœur n'en font point de veritables parties inséparablement attachées aux corps de la Pièce. Et ce qui nous le doit d'autant plus fortement persuader, est que souvent dans ces Prologues ils y inseroient des choses qui ne pouvoient pas compatir avec les regles de leurs Poëmes comme dans *l'Agamemnon* d'Eschyle, où un Garde qui fait cette espece de Prologue, semble voir des choses qui ne pouvoient pas estre arrivées dans le temps prescrit au Poëme Dramatique ; et si l'on vouloit comprendre ce Prologue dans le corps de la Pièce, on la rendroit vicieuse, et contre l'ordre.

L'autre espece de Prologue placé devant l'entrée du Chœur, contenoit des choses qui non seulement concernoient le Sujet du Poëme : mais aussi qui luy estoient propres et incorporées, et qui en faisoient une véritable partie, comme dans *l'Iphigenie en Aulide*, où l'inquiétude d'Agamemnon, ce qu'il écrit à sa femme, et la narration qu'il fait à un Vieillard qu'il charge de ses lettres, ouvrent certainement le Theatre et font partie du Sujet dont on ne les peut séparer : Et si l'on veut réduire la définition d'Aristote à quelque sens raisonnable, on ne la peut entendre que de cette sorte de Prologue. Mais je ne sçay pourquoy on doit nommer ces choses un Prologue plustost que le reste de la Tragédie ; c'est proprement un Episode, et pour estre devant le Chœur ou après, cela n'en change point la nature, mais seulement leur place. Ce qui n'est pas suffisant, ce me semble, pour faire une juste distinction de Parties, qui doivent avoir entr'elles d'autres differences. Ainsi ce qu'on peut nommer véritablement Prologue, ne doit point estre consideré comme une partie véritable de

la Tragédie ; et ce qu'on peut considerer comme l'une des parties de la Tragédie, ne doit point estre plustost nommé Prologue, que les autres Episodes qui la composent.

Je ne veux pas icy m'arrester à ce que nous trouvons au commencement de toutes les Tragédies de Sophocle et d'Eschyle, où, quoy qu'en la pluspart ces deux Tragiques n'ayent pas pensé d'y faire de Prologue (car hors *l'Electre* de Sophocle et *l'Agamemnon* d'Eschyle, il n'y en a point) on a mis le même terme Grec que celuy qui est dans Euripide, et qui signifie, *faire le Prologue* ; car en tous ces endroits, il doit marquer seulement celuy qui parle le premier, comme la Traduction Latine le porte, en ne disant pas, *Ce personnage fait le Prologue* ; mais *Ce Personnage parle le premier*. Ce que je dis seulement par maniere d'avis, afin qu'on ne s'y laisse pas abuser ; le même mot se trouvant dans tous les Prologues d'Euripide, et aussi dans ces Tragédies de Sophocle et d'Eschyle, qui n'en ont point, dans lesquelles certainement le premier Acteur commence le premier Episode, c'est à dire selon nous, le premier Acte.

Quant au Chœur dont le Philosophe fait la seconde partie de la Tragédie, il le faut considérer en deux estats bien differens ; le premier est lors qu'il parloit avec les autres Acteurs dans la suite d'un Episode, c'est à dire maintenant dans la suite d'un Acte, estant lors un véritable Acteur, et travaillant comme les Autres aux Intrigues du Theatre, selon la doctrine d'Aristote et d'Horace ; et en ce sens je n'estime pas qu'on puisse compter le Chœur comme une partie de la Tragédie distincte des autres, parce que tout ce qu'il dit et tout ce qu'il fait en cet estat, fait partie d'un Episode, et n'est en rien different de ce que disent ou font les autres Acteurs.

L'autre estat où nous le devons considerer, est quand il chantoit pour marquer les Intervalles des Actes,

selon que nous parlons maintenant, c'est à dire pour remplir un intervalle de temps durant lequel l'action visible du Theatre cessoit, et qui estoit nécessaire aux Acteurs pour la continuer en des lieux éloignez de la Scéne. Aussi Vossius le définit-il, (a) *Une partie de la Fable après un Acte ou entre deux Actes.* Or je veux que les Chœurs ayant été comme des parties veritables de la Tragédie tant qu'ils ont duré sur le Theatre où ils chantoient des choses concernant le Sujet du Poëme, il faut qu'ils en aient été des parties peu nécessaires, puis qu'on les en a retranchez innocemment ; et je ne croy pas que maintenant personne voulust dire que nostre Musique, qui tient la place des chants du Chœur et qui en fait l'office, soit une partie du Poëme Dramatique : Non certes, la *Bocane*\*, la *Vincennes*, et les Balets qu'on jouë sur nos Theatres dans les intervalles des Actes, ne sont pas plus incorporés aux Tragédies que les *Mimes*, les *Embolaires*, les *Exodiaires*, et les autres bouffons de l'Antiquité.

L'*Exode* d'Aristote n'est pas encore à mon avis une partie de la Tragédie plus raisonnablement distincte des autres ; car si l'*Exode* contient tous les Recits, après lesquels il n'y avoit plus de chants de Chœur, ce n'est autre chose que nostre cinquième Acte, après lequel il n'y auroit plus de Musique. C'est pourquoi (b) Vossius veut que l'*Exode* et la Catastrophe soient la même chose ; mais il n'est pas en cela conforme au sentiment d'Aristote ; car souvent la Catastrophe, selon les Maistres, commence dès la fin du quatrième Acte : De sorte qu'en ce cas, l'*Exode*, selon Vossius, seroit divisé par un chant de Chœur. Quelquesfois même la Catastrophe ne commence qu'au milieu ou vers la fin du cinquième Acte, si bien qu'il faudroit retrancher

(a) *Chorus pars fabulae post actum vel inter actum et actum.* Voss. l. 2. c. 5. Inst. Poët.

(b) L. 2. cap. 5. Inst. Poët.

de l'Exode une partie des récits après lesquels il n'y auroit point de chant de Chœur, et l'un et l'autre sont directement contre les termes du Philosophe. Mais que deviendra cét Exode quand les Tragédies finissent par le Chœur ? comme toutes celles d'Euripide et la plus part de celles de Sophocles et d'Eschyle ; car s'il ne chante point ce sera contre l'avis de plusieurs qui veulent que ces derniers vers du Chœur aient toujours esté chantez : Et s'il chante, où sera l'Exode ? puisque c'est la partie après laquelle il n'y a plus de chant du Chœur, sans doute il n'y en aura point, et ces Tragédies seront defectueuses et privées de leur dernière partie de Quantité. Sur quoy je diray encore ce mot que *Exodos* et *Exodion* n'est pas la même chose ; car *Exodos* est la dernière partie de la Tragédie : et *Exodion* n'estoit qu'une bouffonnerie du nombre des Mimes et des Embolimes, qui se (a) faisoient à la fin des Pièces de Theatre, par ceux qu'ils nommaient *Exodiaires*. Ce qui doit servir d'avis pour ne se pas tromper en lisant les Autheurs en confondant [de] (1) deux choses si différentes.

De tout ce discours il resulte ou qu'Aristote ne s'est pas bien expliqué, ou que les Tragédies Grecques qui nous restent ne luy ont pas donné les fondemens de sa Poétique, ou enfin que les regles en estoient déjà changées de son temps ; mais quoy qu'il en soit, de ces quatre parties de la Tragédie dont parle le Philosophe, nous n'en avons plus qu'une qui fait maintenant toute nostre Tragédie, sçavoir l'*Episode* ; car puisque

(a) *Effœminati corporis mollitie cinoëdos efficiunt, et qui veterum fabularum exitus in Scenâ sœpè saltantes imitantur. Jul. Firmic. Exodiarius in fine ludorum apud veteres intrabat quod ridiculum foret ut quicquid lachrymarum atque tristitiae coëgissent ex tragicis affectibus hujus spectaculi risus detergeret. Vet. Interp. Juv. Sat. 6.*

(1) *Mot entre crochets supprime.*

l'Episode doit contenir tout ce qui estoit entre les chants du Chœur ancien, et que nostre Musique par laquelle on commence et on finit toutes nos Pièces de Theatre, tiennent (1) parmy nous la place du Chœur, il est manifeste que cinq Episodes, selon la doctrine d'Aristote, sont nos cinq Actes qui font toute l'éten-  
duë sensible du Poëme Dramatique. Mais parce que nous divisons les Actes en Scènes et que même nous les séparons par des intervalles considerables et qui occupent un espace nécessaire à une action Theatrale, j'estime que le Poëme Dramatique n'a que deux parties de Quantité, c'est à sçavoir *Cinq Actes* subdivisez en Scènes qui n'ont point de nombre limité ; et les *Quatre Intervalles des Actes*. Si quelque autre a plus d'experience et de lumiere pour nous en mieux expliquer les parties, je donneray volontiers les mains.

---

(1) Tient.

## CHAPITRE II

---

### *Des Episodes, selon la doctrine d'Aristote.*

Pour bien entendre cette matière, il faut remonter à la connaissance des choses passées, et sçavoir que la Tragédie et la Comédie ont commencé de cette sorte.

(a) Bacchus ayant trouvé l'Art de planter la Vigne, de la cultiver, et de faire le Vin, l'enseigna à Icarius qui tenoit lors une petite contrée du pays d'Attique à laquelle même il donna son nom. Icarius ayant aussi-tost mis en pratique cette belle invention, rencontra dans les vignes au temps des Vendanges un Bouc qui mangeoit les raisins, et qui en faisoit un grand degast : Ce fut pourquoy le considérant en qualité d'ennemy de Bacchus, il le luy immola, comme une Victime tres-convenable ; et à ce Sacrifice ayant appelé ses voisins, ils s'advisèrent tous ensemble de danser et de saulter à l'entour, avec quelques louanges du Dieu qui leur avoit donné le vin, et qu'ils vangoient de l'outrage que cét Animal luy avoit fait. Ce qui leur sembla si plaisant et si religieux, (b) que tous les ans ils continuèrent le même Sacrifice avec danses et chansons en l'honneur de Bacchus, et nommèrent cela *Trygodie*, c'est à dire Chansons de Vendanges (c).

Or les Atheniens ayant transporté cette cérémonie dans leur ville, les meilleurs Poëtes s'en mêlerent, et en firent une occasion de disputer l'honneur de la Poësie. Ils y introduisirent de grands Chœurs de Musi-

(a) *Hygin. l. 2. Astron. in Actoph. ex Eratostene. Virg. Georg. 2.*

(b) *Athen. l. 2.*

(c) *Cassiod. l. 4. Var. Varr. l. 1. de vit. pop. Rom. Plut. Sympos. 19. q. 1.*

que et des Danses, ornées de divers tours, retours et figures, et la porterent des Temples sur les Theatres sans rien perdre de sa réverence, parce qu'ils estoient sacrez à Bacchus, et que la victime qui luy estoit immolée, était un Bouc en qualité de destructeur des vignes et son Ennemy, d'où cette Hymne fut nommée *Tragédie*, comme qui diroit, (a) *La Chanson du Bouc*, et ce qui en resta parmy les gens de la campagne, prit specialement le nom de *Comédie*, c'est à dire, *Chanson de Village*, comme on l'apprend fort clairement de plusieurs Autheurs anciens et fort celebres.

Ainsi furent distinguez ces deux Poëmes qui dans leur commencement estoient une même chose, ayant eû même nom, même naissance dans la même contrée d'Icarie, aux termes d'Athenée, et par la même avantage, à quoy même se rapporte entierement l'opinion de (b) Donat, de (c) Maxime de Tyr, et (d) d'Eustatius.

Or comme peu à peu les matieres, dont les Poëtes prenoient occasion de loüer Bacchus, s'épuisoient, ils furent obligez de prendre de petites histoires ou fables et de les traitter avec tant d'adresse qu'ils en tiroient sujet de rire, et de chanter les louanges de ce Dieu. D'où vient qu'Aristote écrit, (e) *Que des petites fables et d'un discours fait avec bouffonnerie, la Tragédie s'éleva à la perfection qu'elle acquit au temps de So-*

(a) *Ath. lib. 2. Cassiodor. l. 1. Plutar. Sympos. lib. 1. q. 1.*

(b) *Suidas Initium Tragoediae et Comoediae à rebus divinis, incensis altaribus et admoto Hirco id genus carminis, quod sacer Chorus Libero Patri reddebat, Tragoedia dicebatur. Donat. in Terent.*

(c) *Vetus Atheniensium Musa nihil erat quam Chori puerorum et virorum, atque Agricolæ tributum divisi, et adhuc à messe et semente sordidi cantica quaedam canentes subita et extemporanea, ab his animus paulatim deflexit ad artem Scenicam et Theatralem cuius ea voluptas est, etc. Maxim. Tyr. dissert, 21.*

(d) *Eustat. in Odyss. E. p. 1769. edit. Rom.*

(e) *Arist. Poët. c. 4. ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας.*

*phocle.* Aucuns veulent qu'Epigene Sicyonien ayt été l'Autheur de la Tragédie, c'est à dire, à mon avis, ou qu'il transporta dans là ville cette Chanson de vendanges, ou qu'il méla le premier les fables et les histoires aux loüanges de Bacchus, ou bien qu'il institua la dispute des Poëtes, dont le vainqueur recevoit pour marque d'honneur le Bouc que l'on sacrificoit à ce Faux-Dieu, apres une Procession, dont Plutarque deduit l'ancienne ceremonie fort simple et qui estoit bien changée de son temps. (a) D'autres ont écrit que le Poëte Theomis, qui vécut au temps d'Oreste il y a pres de trois mille ans, en fut l'Autheur, et qu'Auleas y adjousta les grands Chœurs de Musique. Quoy qu'il en soit, la Tragédie demeura fort long-temps en cét estat ; car entre cet Epigene et Thespis qui le premier adjoûta l'Action à cette Hymne, on compte quatorze Poëtes Tragiques fameux et presque tous successeurs les uns des autres. Et c'est des Tragédies de ce temps-là qu'il faut entendre Diogenes Laërce, quand il écrit dans la vie de Platon, (b) *Qu'autrefois le Chœur joüoit seul toute la Tragédie.* Ces paroles me donnerent d'abord beaucoup de peine, parce que le mépris qu'on a fait des Chœurs en nostre temps, m'empeschoit de pénétrer dans le véritable sens de l'Autheur : Je regardois la Tragédie comme elle a esté formée seulement depuis Sophocle, dont l'idée n'avoit rien de conforme au discours de cét Autheur ; et ce que je pensay lors pour en avoir l'intelligence fut, Que ceux qui faisoient le Chœur estoient aussi les Histrions et les Acteurs de la Tragedie, personne ne se mélant en ces representations que ceux-là mêmes qui faisoient partie du Chœur : Mais outre qu'en cela je ne faisois point de

(a) *Vetus Scholiast.*

(b) *Diog. Laërt. Plat. lib. 3.* ἀπερ τὸ παλαιὸν ἐν τῇ τραγῳδίᾳ πρότερον μετὰ μόνου ὁ χόρος διεδραμάτιζεν, ὕστερον δὲ Θέσπις ἐναὐποκριτὴν ἐξεῦρεν ὑπέρ τοῦ διανυπαύσθαι τὸν χορὸν, καὶ δεύτερον Αἰσχύλος, τὸ δέ τρίτον Σοκλῆς, καὶ συνεπάκριωσαν τὴν τραγῳδίαν.

distinction entre les *Histrions* ou *Acteurs*, et les *Thymeliques* ou *Musiciens*, contre la vérité qui m'estoit connue par une infinité de témoignages, ma difficulté se trouva bien augmentée quand j'appris d'Athenée, (a) *Qu'anciennement la Tragédie, tant la serieuse que la Satyrique, n'estoit composée que du Chœur, et n'avoit aucun Histrion ou Acteur*; car ces dernières paroles détruisoient entièrement ma première pensée, et je n'avois aucun secours des Interprètes de ces deux Autheurs, sur lesquels tant de gens habiles ont travaillé, et qui n'en ont pas dit une seule parole, ce qui m'obligea de remonter à l'origine des choses, et me remettant dans l'esprit, que la Tragédie n'estoit en son institution qu'une Hymne de religion Payenne, ou Chanson mystérieuse dansée par les Chœurs de Musique pour honorer le Dieu Bacchus, j'eus facilement la solution de ces difficultez; car il est certain qu'en ce temps, et environ six cens ans encore apres, la Tragédie estoit jouée par le chœur seul, comme parle (b) Diogenes, et qu'elle n'avoit point d'Acteurs, comme parle Athenée; mais enfin Thespis s'advisa d'y insérer un Acteur qui recitoit sans chanter, afin que tout le Chœur pust prendre haleine et se reposer; non pas que cét Acteur, à mon avis, parlast seul, mais j'estime qu'il formoit un dialogue avec le Choryphée, ou quelque autre personne du Chœur, qui lui répondroit quelques paroles pour lui donner sujet de discourir, comme nous voyons dans quelques fragmens d'Epi-charmus qui vivoit au même-temps.

Il ne faut donc pas dire que ce Poëte fut l'Autheur de la Tragédie, et qu'il inventa cette espece de Poësie auparavant inconnue, comme il semble (c) qu'Horat-

(a) *Lib. 4. D pn. c. 6. συνέστηκε δέ καὶ σατυρικὴ πᾶσα ποίησις τὸ παλαιὸν ἐκ χόρων, ὡς καὶ ἡ τότε τραγῳδία διόπερ οὐδὲ ὑποκρίτας εἴχον.*

(b) *Diogen. loc. cit. Varr. l. 4. de Orig. latin.*

(c) *Horat. de Art. Poët.*

ce l'ayt pensé ; mais seulement qu'il y introduisit le premier Acteur sans chanter, veû que (a) Platon même nous apprend qu'elle ne fut point de l'invention de Thespis, mais qu'elle estoit en grand credit dans Athènes long-temps avant l'aage de ce Poète.

Quant à ce qu'on adjoûte de lui, *Qu'il promenoit ses Tragédies dans un chariot découvert, (ou pour mieux dire, dans une charrette) d'où les Acteurs récitoient plusieurs brocards et parolles piquantes contre les passans* (b), il ne faut pas l'entendre de la Tragédie sérieuse, et pour laquelle il y avoit déjà des Theatres publics ; mais bien de la Satyrique en laquelle ils representoient les danses deshonnestes et les postures grotesques des Satyres et des Silenes qu'ils croyoient avoir accompagné Bacchus en son voyage : car cette Satyrique fut auparavant sans Acteurs, aussi bien que la serieuse selon (c) Athenée, et se perfectionna jusqu'à ce point, qu'elle fut un des (d) quatre Poëmes Dramatiques, qui composaient la Tetralogie, quand les Poëtes disputerent depuis, le prix du Theatre aux grandes festes d'Athenes. Et ce qui nous le doit encore persuader, est qu'outre que cette façon d'écrire en parolles piquantes, ne convenoit point à la majesté des Tragédies serieuses, c'est que le même Thespis s'avisa le premier de barbouiller le visage de ses Acteurs avec de la lie de vin, selon (e) Horace, ou avec de la céruse et du vermillon, selon Suidas ; car j'estime qu'il le fit ainsi pour imiter d'autant mieux les Satyres qu'ils peignoient toujours avec un visage rouge et enluminé, tel que (f) Virgile fait celuy de Siléne avec du

(a) *Plat. in. Min. sive de lege.*

(b) *Cassiodor. loc. cit.*

(c) *Athen. l. 14.*

(d) *Diog. in Plat.*

(e) *Quae canerent agerentque peruncti faecibus ora. Horat. de art. Poët.*

(f) *Virgil. in Silen. Sanguineis frontem moris et tempora- pingit.*

vermillon, de l'hyeble ou des meûres. Enfin la Tragédie ayant commencé de changer de forme, et de receyoir des recits pour intermedes de la Musique, elle acquit bien-tost après sa derniere perfection ; car Æschyle qui florit (1) 50 ans ou environ après Thespis et qui pouvoit l'avoir veû, y mit deux Acteurs ; et de fait dans ses Poëmes, il ne s'en trouve point trois parlans ensemble sur la Scéne, sinon peu de paroles et encore en peu d'endroits, quoy qu'en die Scaliger : aussi faut-il entendre par ce second Acteur, un des principaux personnages ; les autres estant peûi considerables en leurs actions. (a) Il leur donna encore des habillemens et des masques convenables à ce qu'ils representoient avec des Cothurnes ou chaussures hautes pour les faire paroistre grands comme des Heros : Et (b) Sophocle qui nâquit (2) dix ou douze ans après (3) la mort d'Æschyle, augmenta le nombre des Acteurs jusqu'à trois, comme on le peut voir en toutes ses Pièces, et fit peindre la Scéne, y apportant toutes les décorations suivant le Sujet : de sorte qu'en moins de 80 ans la Tragédie acquit toute l'excellence et toute la gloire dont elle estoit capable.

Quant à la Comédie, Donat veut en apparence qu'elle ait été inventée par les Pastres et gens de Village, qui dansoient à l'entour des Autels d'Apollon Nomien, en chantant quelque hymne à son honneur : mais j'aymerois mieux en croire Athenée, qui la fait naistre avec la Tragédie ; aussi furent-elles toutes deux consacrées à Bacchus et non point à Apollon, si ce n'est

(a) *Diogen. in Plat. et Philost. in Sophist. Et de vit. Apollon. l. 6. c. 6.*

(b) *Una neque multorum annorum spatio divisa aetas per divini spiritus viros Æschylum, Sophoclem, Euripidem illustravit Tragoedias. Vell. Patercul. lib. 1. Diog. in. Plat.*

(1) Fleurit.

(2) Fleurit.

(3) Devant.

qu'en ce lieu Donat ayt jugé de tous les Jeux du Theatre par les Apollinaires, qui estoient Scéniques et celebrez en l'honneur de ce Dieu.

Je dis donc que la Comédie eût la même origine que la Tragedie : aussi trouvons-nous chez (a) Clement Alexandrin, que l'invention de la Comédie est attribuée à un certain Sisarion d'Icarie, parce que vraysemblablement il y composa le premier les hymnes de Bacchus apres le sacrifice du Bouc fait par cét Icarius, dont nous avons parlé : ce qui doit servir pour appaiser toutes les querelles des Scavans sur l'origine de la Comédie, n'estans d'accord ny des temps, ny des lieux, ny des personnes. Mais elle n'eut pas le même progrez que la Tragédie : car elle demeura bien plus long-temps dans les premieres confusions ; et même au Siécle d'Aristophane, qui suivit Sophocle et Euripide, elle estoit encore dans les injures et les médisances publiques. Il est bien certain qu'elle n'estoit au commencement qu'une Hymne consacrée à Bacchus, chantée et dansée par un Chœur de Musique devant ses Autels et sans Acteurs ; tout ainsi que la Tragédie, au rapport d'Athenée, et de (b) Donat qui le dit en paroles expresses. Mais certes nous avons bien de la peine à reconnoistre comment, et par quelles personnes elle a receu des changemens pareils à ceux de la Tragédie : *Parceque, comme dit (c) Aristote, étant moins illustre et moins considerable, on n'a pas eû tant de soin d'en faire les observations, et que les Magistrats n'en donnèrent les Chœurs que bien tard, les ayant laissez à la discretion des particuliers qui fai soient joüer des Comédies.* Neantmoins, s'il m'est per-

(a) Clem. Alexand, Stromat. lib. 1. Σισάριον ὁ Ἰκαρίευς,

(b) *Comœdia vetus ut ipsa Tragœdia simplex fuit carmen quod Chorus circa aras fumantes, nunc spatiatus, nunc consistens, nunc revolvens gyros cum tibicine canebat. Donat. in praefat.*

(c) Cap. 5. Poët.

mis de ramener au jour des choses envelopées dans ces vieilles tenebres, j'estime qu'elle a commencé de recevoir des Acteurs environ le même temps que la Tragédie, c'est à sçavoir sous (a) Epicharmus Sicilien contemporain de Thespis. Et de fait, après avoir bien examiné tous les fragmens des anciens Comiques citéz par (b) Athénée, je n'y ai point remarqué d'Entre-parleurs dans ceux qui ont precedé Epicharmus ; car cét Epigene, dont il rapporte quelques vers dans lesquels il y a comme des Dialogues, n'est pas le Tragique Sicyonien dont nous avons parlé, mais un Comique bien plus moderne : de là vient que les Siciliens sou-tiennent que la Comédie nâquit dans Syracuse et qu'Epicharmus en fut le pere, non pas qu'ils puissent pretendre qu'avant luy personne n'en eust fait (car sans doute elle est bien plus ancienne, et même nous avons des fragmens de celles d'Alcée, qui le preceda de plus de deux cens ans) mais parce qu'il y introduisit le premier des Acteurs parmy le Chœur de Musique, on lui donna cette gloire, aussi bien qu'à Thespis pour la Tragedie. Or je croy qu'il en faut dire autant de Sannyrion, qui le premier y adjoûta les masques et les bouffonneries, selon Athénée ; autant encore de Cratinus, qui les regla depuis à trois Personnages, et qui en ordonna la composition ; (c) autant d'Aristophane qui la perfectionna ; et autant enfin de tous les autres, que (d) Dioméde nomme les premiers Comiques, bien qu'ils soient venus long-temps après la naissance de la Comédie

On doit sçavoir que le recit de cét Acteur, ou His-trion introduit par Thespis dans la Tragédie, dont le nombre fut augmenté par ces deux autres Poëtes, re-ceut le nom d'*Episode*, comme qui diroit, (e) *Une pié-*

(a) *Girald. hist. Poët. dial.* 6.

(b) *Athen.* l. Επιγενᾶς ὁ κωμῳδοποιός. *Solin. lib.* 2.

(c) *Schol. Aristoph. Scalig. l.* 1. c. 7.

(d) *Diomed. l.* 3.

(e) πράγμα πράγματι συναπτόμενον.

*ce hors d'œuvre, ou un Discours survenant et jetté à la traverse dans un autre.* Ce que (a) Julius Pollux et Victorius nous font assez connoistre quand ils écrivent : *Que dans la Tragédie ce mot d'Episode signifie une chose survenuë, et sur-adjoûtée à une autre.* Comme encore (b) Suidas qui dit expressément, *Que l'Episode veut dire une chose qui est hors la cause et le sujet d'une autre, à laquelle elle est jointe.* Aussi quand dans la suite du temps Phrynicus Disciple de Thespis, Æschyle, et quelques autres à l'exemple de leur Maistre insérerent dans leurs Tragédies des Acteurs recitans des vers touchant quelque histoire qui ne faisoit point partie des loüanges de Bacchus, les Prestres de ce Dieu le trouvèrent alors fort mauvais et s'en plaignirent tout haut, disans, *Que dans ces Episodes il n'y avoit rien qui pût s'approprier, ni aux actions, ni aux bien-faits, ny aux mysteres de leur Dieu* : ce qui donna lieu à ce Proverbe, (c) *En tout cela rien de Bacchus.* C'est ainsi qu'en avoit parlé Chameleon ancien Autheur dans son livre intitulé, *De Thespis*, où sans doute il expliquoit toutes ces choses, et dont Suidas rapporte toutes les paroles : C'est ainsi que (d) Zenobius et Diogenian ont interprété ce Proverbe, que ce dernier attribuë aux Prestres de Bacchus ; d'où vient aussi que (e) Plutarque parlant de cette nouveauté, nomme cela, *Détourner la Tragédie, et la faire passer de l'honneur de Bacchus aux fables et aux affections passionnées.* Et en verité il n'y auroit point d'apparence de pretendre que dans l'origine de la Poësie Dramatique, on eust nommé, *Episodes*, ou *Choses étrangères au Sujet d'une Tragédie*, les Descriptions,

(a) *Pollux et Victorius Interpret. Arist. Poët.*

(b) *πάντα ἔξωγάνιαν πρᾶγμα.* *Suidas.*

(c) *οὐδὲν πρὸς τὰν Διήγυστον.* *Suid. Proverb. Cent. n. 20.*

(d) *Zenob. Cent. 5. 40. Diogenian. Prov. Cent. 7. 18.*

(e) *Sypos. 1. q. 1. τὰν τραχηλίαν εἰς μύθον, καὶ πάθη περιόγεται.*

les Narrations, les Entretiens, les Discours Pathetiques, et les autres parties qui en font tout le corps ; car tant s'en faut qu'elles y soient étrangères et sur-adjoûtées, (a) que même elles lui doivent estre propres et naturelles ; jusques-là qu'elles deviennent vicieuses dès lors qu'elles cessent d'estre telles. Et c'est pour cela que les Autheurs ont tant de peine à rendre raison, pourquoy ces parties de la Tragédie se nomment *Episodes*, veu qu'elles luy sont si convenables et si nécessairement attachées ; car en effet elles ne doivent pas avoir ce nom par rapport à leur sujet ; mais elles ont esté nommées, *Pièces hors d'œuvre et étrangères*, par rapport à quelque autre chose qui subsistoit sans elles, et à laquelle elles sont survenuës hors la cause de son institution : Et cela n'est autre chose que l'Hymne de Bacchus chantée et dansée par les Chœurs, où tous ces beaux recits, qui depuis ont fait la Tragédie, furent adjoûtez en divers temps sous ce nom d'*Episodes* : car il est certain que les plaintes des Prestres de Bacchus n'empeschèrent point le progrez de ce Poème, qui peu à peu s'est éloigné tellement de son origine, qu'enfin l'Episode, et ce qui estoit étranger à la Tragédie, est devenu la Tragédie même : ce que (b) Vossius dit de la Comédie en d'autres paroles, quand il asseure, *Qu'au commencement le Chœur fut sans Acteurs, et qu'apres les Acteurs furent sans Chœur* ; cette vérité se justifie clairement et sans contredit par Aristote, qui nous enseigne, *Que la Tragédie a quatre parties de Quantité, le Prologue, l'Episode, le Chœur et l'Exode*.

Or l'*Episode*, dit-il (car je ne parleray point icy des

(a) *Arist. Poët. c. 10 et 16.*

(b) *Cum primūm Comœdia nihil esset nisi Chorus, postea personarum numerus accessit, postque personarum quidem numerus remansit, et Chorus est sublatus. Ita primūm Chorus fuit sine personarum numero, postea vero personarum numerus sine Choro.* Voss. *Poët. lib. 2. cap. 2.*

trois autres parties) est tout ce qui est entre deux chants du Chœur, comme si nous disions maintenant, Que l'Episode est ce que l'on recite au Theatre entre deux concerts de Musique, qui tiennent parmy nous, comme en la nouvelle Comédie, la place du Chœur ; et cela n'est autre chose que ce que nous appelons *un Acte* ; de sorte que cinq Episodes feroient cinq Actes ; et partant les Episodes au sens et selon les termes de la definition qu'en donne Aristote, sont proprement ce que nous appelons maintenant *la Tragedie* ; et tous les preceptes qu'il donne pour les bien faire, doivent maintenant estre considerez, comme l'art de composer un Poëme Dramatique, à cause que nous n'avons plus ni Prologue, ni Chœur, ni Exode. Et quand nous lisons dans Athenée apres Ephippus, *Qu'Alexandre au dernier festin qu'il fit avant sa mort, recita un Episode de l'Andromède d'Euripide*, il ne faut pas entendre comme l'explique à la marge Noël le Comte\*, une Pièce hors d'œuvre et adjoûtée pour rire ; mais bien au sens d'Aristote, quelque bel endroit ou Centon de ce Tragique, par exemple une Description, ou quelque expression Pathétique et pleine de beaux sentiments : car bien que le Philosophe dans sa definition comprenne sous ce nom tout ce que nous appelons *un Acte* ; il considere principalement la chose qui fait cet Acte, et la nomme *Episode*, comme seroit la Description d'une Tempeste, ou la Contestation de deux Princes Rivaux, encore qu'il y ayt d'autres vers entre les deux chants du Chœur ; parce que le reste n'est adjoûté que pour joindre et soutenir ce qui fait l'Episode, ou l'Acte : Et je ne puis assez m'estonner de l'aveuglement de ceux qui jusqu'à présent ont lû et commenté la Poëtique de ce Philosophe : car ces paroles n'ont aucune ambiguïté, il n'y a point d'Equivoque, et on ne leur peut donner un autre sens que celuy qu'elles portent dans la plus grossiere intelligence qu'on en puisse concevoir ; et neantmoins ils ne l'ont jamais compris, ny

expliqué ; et la prévention de leur esprit les a telle-  
ment engagez dans l'erreur des Modernes, qu'ils ont  
toùjours estimé les Episodes comme des choses en quel-  
que sorte étrangeres à la Tragédie, et neantmoins  
quand ils en ont voulu discourir, les termes d'Aristote,  
qui ne s'accommodoient pas à tout ce qu'ils en pen-  
soient, leur revenans à l'esprit, leur en ont fait dire  
bien souvent des choses fort contraires, mal demélées,  
et mal entenduës. Je pardonne à la gloire de leur nom,  
et pour ne pas faire le Censeur de tant d'hommes,  
d'ailleurs illustres, et de grande érudition, je me con-  
tente icy d'en donner avis aux amateurs de la vérité,  
qui n'ont qu'à lire le texte d'Aristote et à examiner ce  
qu'en ont dit ses Interpretes, et ceux qui pour nous  
le faire entendre, ont expressément traité de la Cons-  
titution des Tragédies, ou de l'Art du Theatre. Il doit  
donc demeurer pour constant que les Episodes, selon  
le Philosophé, contiennent tout ce qui se recite entre  
deux chants du Chœur, c'est à dire les cinq Actes de  
la Tragedie distingué par les concerts de Musique ; et  
partant, pour bien faire une Tragédie selon ses precep-  
tes, il ne faut que bien observer ceux qu'il donne pour  
composer les Episodes. Or voici trois principales In-  
structions de ce grand Maistre.

(a) La première, *Qu'ayant disposé la Fable et résolu ce que l'on veut prendre du sujet pour le mettre sur le Theatre, il faut y jettter les Episodes*, c'est à dire, les Descriptions, les Entretiens et les autres Discours qui doivent fournir le Theatre : Aussi est-ce la plus grande adresse du Poëte de disposer si bien les évenemens de son histoire qu'il se donne jour à faire ces beaux Episodes.

La seconde est, *Que les Episodes doivent estre propres et naturels à la Fable*, c'est à dire, tirez du fond du sujet, et si convenables qu'ils semblent naistre

naturellement d'eux-mémes dans la suite et le concours des évenemens ; et c'est par la connaissance naturelle de ce precepte que l'on a quelquesfois blâmé sur nos-  
tre Theatre, des narrations qui n'estoient pas néces-  
saires, des descriptions inutiles, des plaintes mal in-  
troduites, et d'autres discours sans lesquels l'histoire  
pouvoit fort bien subsister, n'y adjoûtant rien que  
la longueur et le dégoût ; et ce defaut en certaines  
Pièces les a fait nommer (a) *fables Episodiques*, non  
pour avoir des Episodes, car toutes en ont et ne se-  
roient pas Tragédies sans cela ; mais pour en avoir de  
mauvais et mal introduits dans le Sujet.

La troisième, *Que les Episodes ne doivent point estre trop longs*, et c'est ce que le moindre du peuple condamne tous les jours sur nos Theatres, quand ils s'y rencontrent ; car les plus beaux discours et les plus nécessaires ont leurs mesures et leurs proportions, au delà desquelles ils deviennent defectueux, parce qu'ils deviennent ennuyeux. Nous en avons veu l'effet dans une narration pleine d'esprit et de beaux vers, mais qui pour estre trop longue d'abord, donna de mauvaises impressions d'une Pièce d'ailleurs toute il-  
lustre et fort ingenieuse. Et le Riche visionnaire\* fait une si longue description de son Palais et le remplit de tant de bagatelles qu'il en est insupportable.

A ces trois Preceptes d'Aristote, j'adjoûte deux ob-  
servations particulières ; l'une, Que le Poëte Dramati-  
que se doit bien garder dans ses Narrations, Descrip-  
tions et autres Episodes d'entrer dans le détail des cho-  
ses, mais il doit seulement toucher par des pensées  
agréables ou fortes, les grânds et beaux endroits de  
son Sujet ; non seulement parce qu'il ne peut éviter  
en ces deductions particulières la longueur et l'ennuy,  
mais encore parce que cela paroist trop affecté, et  
tient trop peu du discours naturel qu'il doit imiter  
autant qu'il luy sera possible.

(a) *Vict. p. 99.*

L'autre est, Que souvent la rencontre des affaires et du temps, ne permet pas que les Acteurs fassent un long discours, même d'une chose nécessaire ; par exemple si l'on faisoit raconter une grande histoire à des gens qui deussent aller à grand'haste secourir un Affligé ; où si on faisait long-temps discourir des personnes qui seroient pressées d'éviter la poursuite de leurs Ennemys, ou si enfin dans la prise, ou le sac\* d'une ville, des gens venans à se reconnoistre, s'amusoient reciprocement à des narrations de leurs avantures. Je conseillerois donc au Poëte en ces occasions d'employer un autre moyen pour faire entendre aux Spectateurs ce qu'ils ne doivent pas ignorer, ou bien de faire dire si peu de paroles, que la chose pust être entendue, sans que le retardement fust contre la vray-semblance. Mais le plus grand artifice dans ces momens précipitez, est d'expliquer quelque circonstance de l'histoire qui puisse servir suffisamment à l'intelligence des plus prochains évenemens, et se reserver à faire entendre le reste à loisir ; par exemple, si je mettois une Princesse déguisée dans le saccagement d'une ville, je me contenterois à la rencontre de quelqu'un de ses amis de party contraire de les faire reconnoistre, et de découvrir aux Spectateurs que ce seroit une femme, dans la crainte que l'autre auroit de la voir périr ; et en suite au premier moment de tranquillité, je ménagerois telle occasion qu'ils pourroient se rejoindre et s'entretenir de tout le reste que les Spectateurs ne scauroient point et qu'ils auroient impatience de scavoir : Ainsi les Acteurs n'auroient point fait un trop long discours à contre-temps, et neantmoins ils auroient suffisamment eclaircy la suite et le jeu du Theatre jusqu'au point de la narration nécessaire et qu'on attendroit.

Quant aux autres instructions générales qu'Aristote donne pour les Episodes, on les trouvera chez ses Interpretes ; mais il faut que le Poëte se souvienne tou-

jours, Qu'elles se doivent appliquer aux Actes et à la disposition de la Tragédie, selon qu'elle est maintenant traitée parmy nous; estant certain que les Poëmes Dramatiques qui comprennent les évenemens de deux histoires dans l'unité de l'actionTheatrale, n'ont jamais esté nommez par les Anciens *Episodiques*, non pas même *Composez*, parce que ceux qui ne contiennent qu'une seule histoire, ne le sont pas moins, et n'ont pas moins d'Episodes; puis qu'ils n'ont pas moins de recits d'Histrions entré deux chants du Chœur, comme nous avons expliqué ailleurs plus au long.

---

## CHAPITRE III

### *Des Acteurs anciens, ou premiers Recitateurs des Episodes, contre l'opinion de quelques Modernes.*

Bien qu'en tout cét ouvrage je n'aye point eu d'autre dessein que d'instruire le Poëte de plusieurs particularitez que j'ai jugées tres-importantes pour bien former une Piéce de Theatre, neantmoins comme les recherches de l'estude et la chaleur de la composition nous emportent assez souvent au de là de nos premières pensées, je me suis trouvé tellement surpris d'une erreur de quelques Modernes, touchant les anciens Recitateurs de la Tragédie, que je me suis insensiblement engagé à la mettre au jour pour la combattre. C'est pourquoy j'avertis icy mes Lecteurs que s'ils cherchent seulement ce que j'ay promis d'abord, je veux dire, des preceptes qui concernent la pratique de cette Poësie, ils ne doivent pas se donner la peine de lire ce Chapitre, parce qu'il n'y a rien qui puisse y servir ; mais s'ils sont assez curieux pour vouloir sçavoir au vray quelques circonstances notables qui regardent le progrez de la Tragédie, j'espere que ce Discours ne leur sera pas desagreable estant même une dependance du precedent.

Nous avons dit, comme une chose constante, Que durant un long cours d'années, la Tragédie n'a esté qu'une hymne de la Religion payenne, chantée et dansée à l'honneur de Bacchus ; Que Thespis y introduisit un Acteur, pour y reciter quelque discours étranger, ou Episode, et donner sujet au Chœur des Musiciens et des Danseurs de se reposer ; qu'Æschyle y en mit deux, et Sophocle trois avec d'autres ornemens, qui par ce moyen donnerent à cette Poësie sa derniere perfection ; ce que nous avons justifié par les témoignages d'Aristote, de Diogenes Laërce, d'Athenée, de

Plutarque, de Donat, et de plusieurs autres dignes de foy, ausquels je pourrois adjoûter presque tous ceux qui depuis ont écrit de la Musique et de la Poësie : Mais Castelvetro, Riccoboni et quelques autres veulent contre le témoignage de tous les Anciens et le sentiment des Scavans modernes, que le Chœur signifie quelquesfois *la Troupe des Comédiens*, et que c'est ainsi qu'il faut entendre Diogenes en cét endroit de la vie de Platon dont nous avons parlé, qui porte, *Qu'autresfois le Chœur seul joüoit toute la Tragédie*, car en l'expliquant il dit, *Qu'en cela cét Autheur nous apprend qu'autrefois les Histrions joüoient, sans musique et sans danse* ; et comme une absurdité nous traîne insensiblement dans une autre, Castelvetro pour soutenir son erreur, en fait une bien plus grande, quand il met en avant, *Que l'Histrion introduit par Thespis, estoit un Personnage bouffon qui chantoit seul, qui dansoit et joüoit ensemble des instrumens ; et qu'Eschyle apres y en introduisit deux, separant la Danse du Chant et des instrumens ; et que Sophocle en fit trois pour ces trois actions différentes*. De sorte qu'il pretend, qu'auparavant Thespis, le Chœur estoit une assemblée de Recitateurs qui joüoient la Tragédie, et que les Acteurs ou Histrions introduits par Thespis, Eschyle, et Sophocle, n'estoient pas des Recitateurs, mais des Chantres et des Baladins, ce qui certainement est faux et ridicule.

Premierement, on ne scauroit coter aucun passage des Anciens, où la compagnie de ceux qui s'associaient pour joüer les Pièces de Theatre, soit nommée, *Chœur* ; elle s'appeloit, *Troupe* : Nous en avons plusieurs exemples chez Plaute, qui les fait souvent paroistre sous ce nom à la fin de ses Comédies pour remercier les spectateurs ; et même encore en d'autres endroits et dans les Prologues. Et chez Terence Ambivius Turpio se plaint. *Qu'on portoit aux autres Troupes les Pièces faciles à representer*. Et tant s'en faut

qu'anciennement la Tragédie ait esté joüée par des Histrions sans bal et sans musique, qu'au contraire il est bien certain, qu'elle estoit originairement chantée et dansée par un Chœur de Musiciens sans aucuns Histrions, ainsi qu'Athenée et Donat nous l'enseignent par les termes que j'ay citez, et que cet Italien sans doute n'avoit pas veus ; car il est impossible qu'ils puissent laisser aucun scrupule en cette matiere.

Et pour mettre en son plein jour cette verité, c'est à mon avis un étrange aveuglement de s'estre persuadé que le Chœur, dont parlent Diogenes, Athenée et Donat quand ils disent *Que la Tragédie serieuse ou bouffonne n'estoit faite au commencement que par le Chœur*, fust une troupe de Comédiens ou de Representateurs recitans comme ils font maintenant, sans danse ny musique ; d'autant que ces Autheurs ne parlent que des Chœurs, ou Assemblées de gens qui chantoient et dansoient, et non pas de Recitateurs ; il ne faut que les lire pour estre convaincu sans replique. (a) Et quand Athenée dit en termes precis, *Que la Tragédie n'avoit point d'Histrions*, que le Grec nomme *Hypocrites*, ou *Representateurs d'autres hommes que ce qu'ils sont*, on ne peut pas l'entendre de personnages divertissans et bouffonnans par danses grotesques et chansons ridicules, puis qu'alors ils en avoient un grand nombre et qui ne servoient qu'à representer la Poësie Satyrique. Davantage il est certain qu'avant Thespis (car c'est de ce temps-là dont il s'agit chez ces Autheurs) les Chœurs n'estoient pas des Comédiens, ou Histrions, associez pour joüer au Theatre, comme à present ; mais des assemblées de gens chantans, et joüans des intrumens ; et cela resulte clairement de ce que, avant l'âge de ce Poëte, on se servoit, au rapport de (b) Julius Pollux, d'un petit échaffaut nommé, *Ei-*

(a) *Chorus sacer etc. Chorus ante aras etc. Donat.*

(b) *Lib. 4. c. 19. S. 2.* où les Interpretes se sont trompez ayant traduit  $\pi\rho\delta\theta\epsilon\sigma\pi\iota\delta\omega\varsigma$  *ante Vatem*, comme s'il y eust eû  $\pi\rho\delta\theta\epsilon\sigma\pi\iota\delta\omega\varsigma$ , au lieu qu'ils devoient traduire *ante Thespida*.

*leos*, où se plaçoit un Chantre répondant à ceux qui composoient le reste du Chœur ; et comme alors la Tragédie n'estoit encore qu'une Hymne sacrée en l'honneur de Bacchus, ce Chœur n'estoit composé que de ceux qui servoient aux cérémonies religieuses de ce Dieu, nommez (a) *Artisans*, ou *Ministres de Bacchus*, que même on loüoit à prix d'argent pour venir chanter et baler dans les festins aux festes de débauche ; (b) De sorte que si l'Acteur introduit par Thespis n'eust point recité sans chanter, il n'auroit rien fait de nouveau, et les Prestres de Bacchus n'auroient pas eu sujet de s'en plaindre. Mais il y a plus, car au temps même de Thespis les Chœurs estoient de danse et de Musique ; Et (c) Athenée écrit que Thespis (c'est ainsi qu'il faut lire et non pas *Thespias*) Pratinas, Phrinicus, et autres Poëtes de ce vieux temps furent surnommez *Danseurs*, parce qu'ils accommodoient leurs Poëmes à la danse des Chœurs, et qu'ils enseignoient eux mêmes aux Chœurs à bien representer par la danse ce qu'ils avoient exprimé par leurs vers. Et ce Pratinas, Poëte Tragique, florissoit (1) un peu après Thespis estant contemporain d'Eschyle, et avoit écrit, au rapport du même (d) Athenée, *Que quand on vit arriver sur le Theatre les Joüeurs d'instrumens sans danser avec le reste du Chœur, et le Chœur chanter et danser sans joüer des instrumens, on s'en fascha comme d'une nouveauté contraire à la coutume*. Ce qui montre que la division de la musique et de la danse qui fut faite en ce temps par ces Poëtes, estoit un changement dans les Chœurs, et non pas une introduction de nouveaux Intermédés ; et ces Chœurs estoient composez de tant de personnes, qu'Eschyle fut

(a) οἵ περ τῶν Διονύσου τεχνήται. *Diodor. Sicul. l. 4.*

(b) *Athen. l. 4. c. 1.*

(c) *Athen. l. 5. c. 13. lib. 9. Arist. probl. 30. c. 10.*

(d) *Ath. l. 14. c. 2.*

obligé d'en diminuer le nombre, comme Aristote même nous l'enseigne ; ce qu'il fit apres la representation de ses *Eumenides* ; et ce Chœur est bien distingué des personnages qui recitoient ; et (a) Horace nous dit clairement qu'au temps de Thespis il y avoit des gens qui chantoient, et d'autres qui joüoient les Tragédies, à cause qu'il y avoit des Chœurs anciens et des Acteurs qui faisoient ce nouveau Personnage, ou Histrion, qu'il y avoit introduit. Si donc il estoit vrai qu'au temps de Thespis le Chœur estoit la troupe des Comédiens ou Histrions, il faudroit nous dire comment ce nom fut transporté des Recitateurs aux Musiciens, et qui fut le premier qui insera dans la Tragédie ce grand nombre de Chantres et de Danseurs, ce qui ne seroit pas inconnu, parce qu'il y avoit pres de trois cens ans que les Olympiades estoient establies, et que depuis cette regle des années, les Grecs nous ont assez bien instruits de leur histoire.

A cela ne peut-on pas adjoûter, et mettre en grande consideration ce que disent Aristote et Diogenes Laërce ? *Que par le moyen des trois Acteurs introduits par ces trois grandes lumieres du Theatre, Thespis, Æschyle, et Sophocle, la Tragédie receût toute sa splendeur et sa dernière perfection* ; car si devant eux il y eust eû des troupes d'Histrions, ou Representateurs recitans, comme ils ont fait depuis ; et que ces trois Acteurs adjoûtez successivement n'eussent été que pour chanter, danser, et joüer des instrumens, ces deux excellens Autheurs eussent-ils jugé cela si grand et si merveilleux que d'en faire le dernier trait et l'accomplissement du Poëme Dramatique ? Et quand dans les derniers siècles, la Tragédie s'est relevée sans toutes ces bouffonneries, chants de musique, ny danse grotesque, s'est-on jamais avisé de dire, Qu'elle estoit par ce defaut tres-imparfaite, et qu'on l'eust rétablie

(a) *Quae canerent agerentve. Horat. in Poët.*

dans son premier lustre, en luy rendant ses ridicules Intermédes ? Outre que Thespis apporta un si grand changement à l'ancienne Tragédie, qu'il en fut surnommé l'inventeur, et s'il y eust eû devant luy des troupes de Comédiens recitans, je n'estime pas qu'on luy eust jamais donné ce nom pour y avoir seulement adjouté un Bouffon.

Disons encore une chose, à mon avis, importante ; Que si devant l'âge de Thespis il y eust eû des Histrions ou Recitateurs de Tragédies, il faudroit qu'ils les eussent jouées sans eschaffaut qui les élevast plus haut que les Spectateurs, et de plus sans masques ny vestemens conformes aux Personnages qu'ils eussent representez, et sans aucuns ornementz de Theatre, non pas même avec des toiles peintes ; car il est certain que ces choses y furent introduites seulement par ces trois Poëtes, Thespis, Æschyle, et Sophocle, et en divers temps.

Encore est il vray qu'Æschyle ayant introduit le second Acteur, divisa le recit du Theatre ; et Aristote nomme pour cette raison ce que recitoit le premier Acteur, *Discours principal*, et non pas *Chant principal*, (a) lequel commença d'estre ainsi nommé par rapport au second introduit par Æschyle. Et (b) Philostrate parlant de ce second Acteur d'Æschyle, écrit, *Que par ce moyen il osta du Theatre les longues et ennuyeuses Monodies, ou Recits d'une seule personne, mettant en leur place les entretiens, ou devis de differens Acteurs.* Et il ne faut pas que ce terme de *Monodie* soit pris pour *le Chant d'un seul* : car quand il s'agit de Poësie, on dit communément *Chanter pour Reciter*, et les Elegogues qui sont faites en recits d'une

(a) Robortel. in Arist. Poët. cœpit vocari Protagonista, quo primum tempore, Æschylus duos adhibuit Histriones, ratione secundarii.

(b) Lib. 6. de vita Apoll. καὶ τὰς τῶν ὑποκριτῶν ἀντελέξεις εὑρε, παραστησάμενος τὰ τῶν μονωθεῶν μῆκος.

seule personne sont ainsi nommées. Aussi quand (a) Scaliger écrit la même chose, il adjoute, *Qu'au commencement la Tragédie estoit Monoprosope*, c'est à dire, d'un seul personnage, et qu'Æschyle y porta les entretiens de plusieurs, que (b) Donat dit avoir été prononcez par les Histrions et non pas chantez, où nous voyons clairement que *Monodie*, est ce qu'Aristote appelle, *Principal discours*, et Scaliger avec Donat, *Recits d'une seule personne*, et partant que l'Histrion de Thespis et les deux autres d'Æschyle et de Sophocle ont été des Recitateurs, et non pas des Chantres et des Baladins.

Mais pourachever cette preuve il faut sçavoir que, par l'interpretation generale de tous les Autheurs Grecs et Latins qui sont venus apres ces trois Poëtes, l'Histrion introduit par Thespis est nommé (c) *Protagoniste*; celuy d'Æschyle, *Deuteroniste*; et le troisième adjoûté par Sophocle, *Tritagoniste*; c'est à dire, premier, second et troisième Acteur; et non pas *Danseur*, ou *Musicien*. Par le premier, ils ont entendu celuy qui dans la Tragédie represente le principal personnage, qui soutient la plus forte action de la Piéce, qui recite le plus grand nombre de vers, et qui paroist le plus souvent sur la Scéne; et par les deux autres, ceux qui font le second et troisième personnage au Theatre. Et pour cela (d) Ciceron écrit, *Que souvent entre les Acteurs Grecs, celuy qui fait le second ou le troisième personnage, quoy qu'il ayt la voix plus forte que le premier, la modere et la tient*

(a) *Cumque essent Tragoediae Monoprosopi, diduxit recitationem in diverbia. Scal. l. 7. c. 7. Poët.*

(b) *Diverbia Histriones pronuntiabant. In Praefat. in Terent.*

(c) *Protagonistæ Histriones erant primi ordinis quibus maximum onus recitandæ fabulae committebatur, etc. Necessæ autem erat. Asconius.*

(d) *In Verrem. 2.*

*plus basse pour ne pas paroistre à son desavantage.*  
Et (a) Porphyre a dit, *Que les Tritagonistes agissent tousjours avec beaucoup de moderation.*

Et par rapport à cette doctrine on a toujours appliqué ces noms à ceux qui dans d'autres affaires ont le premier, le second, ou troisième employ, et surtout pour parler : D'où vient que (b) Demosthenes dit, *Faire le troisième discours pour le troisième personnage ou Tritagoniste*, et il nomme Æschines par injure *Tritagoniste*, voulant faire connoistre qu'il avoit esté *Histrion*, mais fort mauvais et joüant seulement le troisième personnage, sans que dans tous ces rapports personne ait eû la pensée, que ces Acteurs, dont est tirée cette comparaison, ayent été des Musiciens et des Danseurs, mais bien des Acteurs avec un recit de voix libre.

Il est bien arrivé quelque chose de semblable à la pensée de Castelvetro\* dans la Comédie ; car lors qu'elle fut reçue dans Rome, elle n'avoit point de Chœur, mais des intermedes de gens qui tous ensemble chaïtoient, dansoient, et joüoient des instrumens pour marquer les intervalles des actes, et qui, selon mon avis, passèrent des jeux Scéniques sur le Theatre Comique. Et bien souvent les Poëtes eux mêmes, ainsi qu'autresfois en Grece, faisoient ces intermedes dans leurs Poëmes ; mais Livius Andronicus se voyant avancé en âge, prit pretexte de la foiblesse de sa voix, pour avoir un jeune Garçon qui chantoit, ce qui rendit sa danse bien plus animée, n'estant plus obligé de contraindre les mouvemens de son corps pour conserver la liberté de sa voix. Et quelque temps après il quitta même les instrumens, dont quelqu'autre joüoit, ne

(a) *In Horat. Epist. l. 1.*

(b) *De falsa legat.* Τριταγωνιστής γέρας τι ἐξαιρετον πρὸς τοὺς τυράννους, καὶ τοὺς τὰ σκῆπτρα ἔχοντας εἰσιέναι. ἐξέβαλλετε αὐτὸν καὶ ἐξεσυρίττετε ἐκ τῶν θεάτρων, καὶ μόνον οὐ κατελένετε αὐτῷς ὥστε τελευτῶντα τῷ τριταγωνιστεῖν ἀποστῆναι.

s'estant réservé que la danse, qui se trouvoit ainsi plus belle et plus forte ayant les bras libres pour mieux former et faciliter les postures de tout le reste du corps ; ce qu'il fit peut-estre à l'imitation des (a) Grecs : car nous voyons chez (b) Lucien, que même dans la Tragédie ces trois actions estoient anciennement conjointes, et qu'elles furent separées pour les rendre plus libres : Et s'il est vray que ce changement ait été fait par Æschyle et Sôphocle, comme veulent ces Modernes, (car je ne l'ay point lù dans aucun des Anciens) ce fut seulement en ceux qui composoient le Chœur. L'étonnement qui surprit le peuple à cette nouveauté, au rapport de Pratinas que nous avons allegué, en est un témoignage singulier ; et c'est peut-estre ce que nous enseignent ceux qui disent qu'Æschyle et Sophocle travaillèrent à regler et diversifier les Chœurs, où sans doute, pour les rendre plus agreeables, ils s'advisèrent de distinguer bien souvent ces trois actions ayant fait que les uns y chantoient, les autres y dansoient, et d'autres encore y joüoient des instrumens.

(c) Ce n'est pas qu'on ne rencontre quelques Passages des Autheurs Anciens qui semblent nous dire, Qu'autresfois les Tragédies et les Comédies estoient chantées et dansées, et que l'art en estoit tel, que la musique et les postures donnoient des images sensibles de toutes les choses énoncées par les vers, mais c'est parce que les jeux de Musique, même dans Platon, comprennent sous leur nom tous les jeux de Poësie et même le Dramatique, ou bien parce que les hymnes de Bacchus qui furent originairement et véritablement toute la Tragédie et toute la Comédie estoient toujours accompagnées de la Musique et des

(a) *Arist. de Poët.*

(b) *Lucian.*

(c) *Plaustris solitum sonare, Thesp. Sidon. Apol. Pan. 4. ut Tragicus Cantor ligno tegit ora. Prudent. l. 1. in Sym. Arist. Poët. c. 5.*

danses du Chœur ; ou bien parce que dans les intervalles des Actes ils avoient des gens qui representoient par leurs danses et par leurs postures les choses que l'on avoit recitées, comme il se voit dans (a) Plutarque et dans Lucien ; ou bien comme il y a plus d'apparence, parce que non seulement ils avoient en même temps et dans une même Piéce des Acteurs qui recitoient la Tragédie avec la grace et la majesté convenable aux personnages qu'ils representoient, mais encore des Chœurs pour la Tragédie, et des Mimes ou Bouffons pour la Comédie, qui chantoient et dansoient au son des instrumens avec des postures qui exprimoient les personnes des hommes et des Dieux.

Concluons donc qu'avant l'âge de Thespis, le Chœur n'estoit autre chose, qu'une assemblée de Musiciens chantans et dansans la Tragédie, comme une hymne sainte pour honorer Bacchus ; et que ce Poète y introduisit le premier Acteur, lequel divisant les chants du Chœur par ses recits tirez de quelque histoire, ou fable ingenieusement recherchée, donna le commencement aux Episodes, ou Discours estrangers à cette chanson religieuse ; et de cette vérité, outre les anciens Autheurs, nous avons pour garans plusieurs modernes, comme Robortel\*, Piccolomini\*, Bernard Segni\*, Scaliger\*, Benius Eugubinus\*, Vossius\*, Heinlius\*, Victorius\*, et autres Interpretes d'Aristote qui l'ont prouvée, mais par des raisons différentes de celles qui sont ici déduites.

## CHAPITRE IV

### *Des Chœurs.*

Nous avons dit que la Tragédie dans son origine n'estoit qu'une hymne sacrée, chantée et dansée à l'honneur de Bacchus par des Chœurs de Musique ; et que peu à peu les Episodes, que nous appelons *Actes*, recitez par les Histrions y furent adjoûtez entre deux chants du Chœur ; et chacun sçait qu'à la fin la Tragédie a perdu les Chœurs parmy nous, aussi bien que la Comédie les avoit perdus même avant l'âge de Plaute : de sorte qu'on pourroit s'imaginer, que présentement le discours des Chœurs est absolument inutile dans cette pratique du Theatre, où je n'ay rien promis que de nécessaire à la composition de nostre Poëme et à la connoissance de l'Art. Mais outre qu'ils pourroient bien estre rétablis sur nos Theatres, quand on aura découvert ce qu'ils estoient au vray chez les Anciens ; j'estime qu'il est tres-important d'expliquer icy ce que j'en ay pensé et ce qui n'est point ailleurs ; car comme le Chœur fut le principe de l'estre de la Tragédie, il le fut sans-doute aussi de ses qualitez plus naturelles ; c'est le fondement de toute l'oeconomie de ce Poëme, et la lumiere presque de toutes ses reigles ; mais ne repétons point sans une grande nécessité ce que l'on en peut trouver dans les Autheurs Latins, Italiens, et François que nous en avons, et même dans Scaliger qui n'en a presque rien oublié que la definition, de laquelle néantmoins dependent toutes les difficultez qui naissent en cette matiere.

A prendre donc le Chœur, non pas comme il estoit avant l'âge de Thespis, quand il composoit seul toute la Tragédie, parce que cela seroit inutile ; mais à le considerer au temps de Sophocle et d'Euripide, quand

ce Poëme fut en sa perfection parmy les Grecs, voicy comme on le peut definir.

*Le Chœur est une troupe d'Acteurs representans l'assemblée de ceux qui s'estoient rencontrez, ou qui vray-semblablement se devoient ou pouvoient rencontrer au lieu où s'est passée l'action exposée sur la Scène.* Ces paroles sont d'importance, et personne ne doit passer outre, sans en avoir bien pris l'intelligence ; ny les condamner, sans avoir bien examiné les Tragiques : car on verra que dans l'*Hecube* d'Euripide le Chœur est d'Esclaves Troyennes, parce que ces personnes plus vray-semblablement qu'aucunes autres pouvoient estre à la porte de la demeure d'Hecube leur Reine, lors captive avec elles. Et dans le *Cyclope*, il est de Satyres, et certes ingenieusement, parce qu'il n'y avoit point d'autres gens capables de s'arrester devant l'antre du cruel Polyphème. Dans l'*Antigone* de Sophocle, ce sont les vieillards de Thébes qui le composent, parce qu'ayans esté mandez au Conseil par Creon, il n'y avoit point d'autres hommes qui pussent plus raisonnablement, estre en troupe devant le Palais du Roy. Dans l'*Ajax*, ce sont les Matelots Salaminiens qui viennent avec raison devant la Tente de leur Prince, sur le bruit de sa fureur, pour luy rendre quelque service. Dans le *Promethéé* d'Æschyle, les Nymphes de l'Ocean font le Chœur, parce qu'il n'y avoit guere d'apparence que d'autres personnes se pussent trouver aupres de ce Malheureux attaché sur un Rocher bien loin du commerce des hommes. Enfin dans les *Sept devant Thébes*, ce sont les jeunes filles de la ville, parce qu'il estoit plus raisonnable de les assembler devant le Palais, et les y faire demeurer craintives, et pleurant les malheurs de la guerre, que des hommes nécessaires à la deffence de la Patrie. Et de là peut-on juger combien industrieusement Aristophane a fait un Chœur de Nuées, parce qu'elles se rendent presentes aux Sophismes de Socrate qui les invoque ; comme encore cét

autre qu'il a fait d'oiseaux dans un lieu reculé, plein d'arbres, et sans chemin où deux Atheniens les viennent entretenir du bastiment d'une ville en l'air. Je n'allégue point les Tragédies qui portent le nom de Seneque, parce que cè sont de tres-mauvais modèles, et il y en a peu de raisonnables, et pas une qui ne soit pleine de fautes et surtout aux Chœurs : car quelquesfois ils y voyent tout ce qui se fait sur la Scène, ils entendent tout ce qui s'y dit, et parient fort à propos sur la connoissance qu'ils en ont ; et d'autres fois il semble qu'ils soient aveugles, sourds et muets : En plusieurs de ces Pièces on ne scauroit connoistre au vray, de quelles personnes ils sont composez ; comment ils estoient vestus ; quelle raison les ameine au Theatre, quand ils y entrent, ou quand ils en sortent ; s'ils sont toujours presens ; de quoy ils servent ; ni pourquoi plûtost d'une condition ou d'un sexe, que d'autre ; d'où vient que les Autheurs qui ont travaillé sur cét Ancien, les nomment diversement ou ne les nomment point du tout ; ce sont de beaux vers remplis, voire même chargez de pensées, et qui pour la pluspart peuvent estre ostez, sans alterer, ny le sens, ny la representation du Poëme ; outre que la *Thebaïde* n'en a point du tout, soit qu'elle l'ait perdu par la faute des Copistes et de nos Imprimeurs, ce qui n'est pas vray-semblable ; car il en seroit à mon avis resté quelque fragment, veû même que ce sont des Pièces inserées dans le corps du Poëme en divers endroits ; ou soit que l'Auteur n'en ait jamais fait, ce qui m'a donné lieu de douter avec beaucoup d'autres conjectures de ce que dit Scaliger, et quelques autres : (a) *Que la Tragédie n'a jamais esté sans Chœur* ; car j'ay quelque croyance qu'au temps de la débauche des Empereurs, quand les Mimes, les Embolimes d'Agathon, et les Bouffons furent

jettez pour intermèdes dans la Tragédie aussi bien que dans la Comédie, le Chœur cessa peu à peu de faire partie du Poëme, n'estant plus qu'une troupe de Musiciens chantans et dansans pour marquer les intervalles des Actes. Mais pour les quatre Grecs qui nous restent, ils ont esté bien plus religieux en la composition du Chœur, que l'Autheur des Tragédies de Seneque ; comme ils sçavoient bien mieux que luy l'art et la conduitte de ce genre de Poëme : Aussi nous est-il tres-facile, en les lisant, de connoistre ce que nous en avons dit, et que le Chœur pouvoit estre composé de toutes sortes de personnes, sans distinction de condition, d'âge ny de sexe ; et même qu'il pouvoit estre composé d'Animaux, et de choses insensibles, comme a fait Aristophane, selon que plus vray-ssemblablement on les pouvoit faire rencontrer sur le lieu représenté par le Theatre. D'où l'on peut apprendre, Que ceux-là qui pensoient que le Chœur representoit le peuple, n'ont pas bien nettement reconnu ce qu'il estoit ; car nous voyons dans les *Chevaliers* d'Aristophane, que le peuple d'Athenes est Acteur, parlant, agissant, et jugeant la contestation de Cleon et d'Agoracrite ; et que le Chœur est fait des Chevaliers Atheniens, clairement distinguez de ces autres Personnages representans le peuple.

Et quand (a) Aristote, et Scaliger apres luy, nomment le Chœur, *Un client oysif et qui ne donne qu'une soigneuse bien-veillance à ceux qu'il assiste*, il faut l'entendre seulement par rapport aux autres Acteurs qui sont d'ordinaire bien plus agissans. Et parce que le Chœur, sans quelque motif important, ne quitte point le lieu de la Scène, les autres Acteurs faisans bien souvent les plus grandes choses hors le Theatre. Aussi les Poëtes Grecs n'ont pas esté si peu judicieux d'avoir jamais choisi pour composer le Chœur, des faineans

(a) *Arist. probl. sec. 19. q. 49. Otiosus curator rerum, etc. Scal. lib. 3. c. 97.*

qui pouvoient même, avec quelque vray-semblance s'estre trouvez presens à l'action veritable sur le lieu representé au Theatre; ni des gens non plus qui n'y avoient pas grand interest; parce que tout ce qu'ils cussent dit et fait sur la Scéne, eust été foible et languissant; estant certain que les Spectateurs ne peuvent souffrir dans le corps d'une Piéce des personnes inutiles à l'histoire; et c'est pour cela que les Chœurs dans ces Tragédies qui portent le nom de Senéque, sont fort desagreables en la representation, quoy que remplis de sentimens moraux tres-excellens; pour ce que souvent estant difficile de reconnoistre quelles sortes de gens ces Chœurs representent, et ne faisans que moraliser sur les évenemens representez sans y prendre interest; on ne sçauroit dire pour quelle raison ils paroissent et font ces beaux discours sur des choses qui ne les regardent point. Davantage il faut, selon l'art Poëtique au sens (a) d'Aristote et d'Horace, que le Chœur agisse, outre ce qu'il chante pour marquer les intervalles des actes, et qu'il fasse un Personnage vray-semblablement intéressé dans la Piéce, avançant par ses actions les affaires du Theatre comme les autres Acteurs: Et l'on ne dira pas que des Acteurs ne representent que des Spectateurs oysifs, il ne faut pour connoistre cette vérité que lire les Piéces des Anciens, où non seulement les Chœurs representent des gens interessez dans la vérité de l'Action, comme les Salaminiens dans l'*Ajax furieux* de Sophocle; mais qui sont bien souvent entre les principaux personnages comme les Princesses d'Argos dans les *Suppliantes* d'Euripide; les Gardes de nuit, dans son *Rhesus*, si tant est qu'il soit de luy; les Dames Troyennes, dans ses *Troades*; les femmes d'Athènes, dans les *Harangueuses* d'Aristophane; les vieillards Thebains, dans l'*Antigone* de Sophocle, et en beaucoup d'autres.

(a) *Arist.* c. 17. καὶ τὸν χορὸν δὲ ἐνά δεῖ ὑπολαβεῖν τῶν ὑποκριτῶν καὶ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίσεσθαι.

Mais ce qu'il faut considerer est, Que quand le Sujet fournissoit le Chœur naturellement, ils ne l'empruntoint point d'ailleurs comme dans le *Rhesus* d'Euripide, dont la Scène estant devant les pavillons des Generaux de l'Armée Troyenne, et tout se passant la nuict, ce sont les Gardes qui font le Chœur ; parce que la vray-semblance n'eust pas souffert que d'autres personnes se fussent assemblées en ce lieu et en ce temps. Et dans les *Grenouilles* d'Aristophane, il est fait des Prestres et des Confreres des Mysteres de Cerés, parce que la Feste fournit cette compagnie, aussi bien que dans les *Thesmophories* du même Autheur. Que si les principaux Acteurs estoient en nombre suffisant, ils en composoient le Chœur, comme dans les *Suppliantes* d'Euripide, où les sept Princesses d'Argos, qui y demandent secours à Thesée pour inhumer les corps de leurs Maris morts devant Thebes, font le Chœur : Et dans les *Harangueuses*, et les *Tesmophories* d'Aristophane, les femmes sont les principales Actrices et le Chœur.

Mais s'il le falloit inventer, ils le cherchoient toujours conforme à la nature du Sujet, et selon que plus vray-semblablement il pouvoit estre. Ce qu'Aristophane a tres-ingenieusement observé dans la Comédie, ayant fait un Chœur de Grenouilles qui chantent, tandis que Bacchus passe le Stix dans la barque de Caron ; un autre de Freslons, ou Mouches guespes dans la maison de Philocleon, dont son fils le veut empêcher de sortir : Imaginations certes tres-ridicules, mais Comiques, et où la vray-semblance est bien gardée ; il invente fort bien pour faire rire, et ne contrevent point aux maximes de son Art.

De là nous pouvons bien juger pourquoy le Chœur fut retranché de la Nouvelle Comédie, dont personne n'a jusqu'à present rendu la raison. Je sçay qu'Horace veut que la malignité des Poëtes en fut la cause, qui dans la Moyenne Comédie venant à se servir des

Chœurs pour médire adroiteme<sup>t</sup> de ceux qu'ils entreprenoient sous des noms empruntez, et même avec autant d'aigreur que les Poëtes de l'Ancienne, lors qu'ils designoient par leurs propres noms et leurs qualitez ceux qu'ils vouloient maltraitter ; pour lors les Magistrats craignirent les mauvais évenemens de cette licence, et leur firent deffenses de plus méler ces representations aigres et dangereuses dans les Pièces Comiques. Mais à mon avis si la raison de la vray-semblance, qui doit être la regle generale de cet Art, n'eust soutenu cette deffense, les Poëtes eussent esté assez moderez pour conserver le Chœur dans la Comédie avec autant de rapport au Sujet qu'en la Tragédie, et sans médisance : Or voicy ce que je me suis imaginé là-dessus.

La Comédie prit sa forme et sa constitution parfaite sur le modelle de la Tragédie ; car bien qu'elle fust aussi ancienne en origine, elle reçut pourtant bien plus tard son accomplissement ; et pour dire le vray, elle n'a jamais esté un Poëme juste ny bien reglé que chez les Autheurs de la Nouvelle Comédie ; parce que la médisance leur étant interdite par les loix, et voyant qu'il y avoit du peril de la vouloir mettre sur leur Theatre, quelque déguisement que l'esprit y pust appporter, ils furent obligez de prendre des Sujets presque tous inventez, et à peu pres comme ceux de la Tragédie, et en suite ils les reglerent sur ce même modelle : mais comme ils n'en faisoient que des images de la vie commune, et qu'ils la renfermoient dans le plus bas étage du peuple, dont les affaires, peu considerables dans la Politique, n'estoient souvent que des fourbes d'Esclaves, et des débauches de femmes ; ils choisirent ordinairement pour le lieu de la Scène un Carrefour, au devant des maisons de ceux qu'ils supposoient les plus interessez dans l'histoire ; et comme il est bien rare qu'il y ait des gens en troupe dans un lieu de cette qualité arrestez tout un jour dans

une intrigue de personnes peu considerables, et même qu'il estoit mal-aisé de trouver toujours quelque raison vray-semblable pour les y feindre presens, et moins encore pour leur y faire prendre intérêt ; la Comédie perdit d'elle-même insensiblement le Chœur, qu'elle ne pouvoit conserver avec vray-semblance.

Voilà donc pourquoy la Comédie perdit bien plûtost les Chœurs que la Tragédie, et que la Nouvelle receût les bouffonneries, les danses et les musiques ridicules, pour marquer les intervalles des Actes, comme des choses plus convenables au genie de la Poësie Comique. Au reste je ne sçay pourquoy Scaliger écrit, (a) *Que les Chœurs furent transportez des hymnes saintes dans les fables*, c'est à dire, dans les histoires ou sujets de Tragédie, (b) *et qu'au commencement ils n'estoient que d'une seule personne*, comme dans le *Curculion de Plaute* ; car il est indubitable que les fables furent inserées dans les Chœurs chantans et dansans la Tragédie ou hymne du Bouc, à l'honneur de Bacchus, comme une chose étrangere à cette cérémonie religieuse, ainsi que nous l'avons monstré par l'autorité des anciens Greçs, et (1) la plainte des Prestres de ce faux Dieu.

Et tant s'en faut que le Chœur originairement ayt été fait par une seule personne, que c'estoit l'Action ou Recit, qui fut au commencement d'un seul personnage, ayant luy-même reconnu que ce fut Æschyle qui le premier mit dans la Tragédie les Entreparleurs, et qui diminua le Chœur qui lors estoit de plus de cinquante personnes. Aussi ne sçauroit-on jamais monstrer un ancien Chœur tel qu'il le dit, le nom seul y repugne, et la lecture des Greçs peut éclaircir

(a) *Lib. 1. c. 49.*

(b) *Lib. 1. c. 9.*

(1) Et par

aisément cette difficulté : Ce n'est pas que souvent le Choryphée ne parle seul quand il soutient la personne de quelque Acteur, et même qu'il ne chante quelques-fois seul, ce que nous appelons communément *Recit* ; mais il ne laisse pas d'estre accompagné d'un grand nombre d'autres Musiciens et Danseurs qui sont presens ausquels il parle, et qui lui répondent quelques-fois sans chanter quand ils agissent dans la fable ou Sujet de la Tragédie, mais le plus souvent en chantant et en dansant, comme estant leur principal office, afin de marquer les intervalles des Actes. Et le témoignage que Scaliger apporte de sa pensée, non seulement est sans conséquence, mais prouve tout le contraire ; car au temps de Plaute, la Comédie n'avoit point de Chœurs unis et dépendans du Sujet de la Pièce ; elle les avoit perdus long-temps auparavant en Grece, et ne les a jamais repris en Italie ; en leur place elle avoit, pour distinguer les Actes, des Mimes, Pantomimes, Embolaires, et autres intermedes : de sorte qu'on ne peut pas dire que le Chœur est d'une seule personne chez Plaute non seulement qui (1) n'en a point, mais qui écrit dans un temps où on n'en connoissoit plus l'usage. Ce discours, dans le *Curculion*, est un intermede fait par le Chorague ou Entrepreneur des Jeux, sans aucune liaison avec la fable ou action de la Comédie, et que Scaliger luy-même nomme, *Une licence du Poëte et un trait de la Vieille Comédie, qui ne peut faire ny exemple ny regle*. Je l'ai fait voir trop clairement, et trop au long dans le *Terence justifié*, pour le repeter ici.

Connoissant donc ce qu'estoit le Chœur autrefois, voyons comment il agissoit sur la Scène.

Au commencement on le plaçoit (2) un peu plus bas que le Theatre, ou *Proscenium* ; il estoit assis en un

(1) Qui non seulement.

(2) Plaçoit hors le Proscenium ou avant Scène et il.

lieu qui lui estoit particulier d'où il se levoit, pour agir, chanter, et danser : Apres on le mit sur le Theatre, et puis enfin il passa jusques dans la Scéne, c'est à dire derriere la Tapisserie ; ce qu'on peut voir plus au long dans Scaliger\*, Castelvetro\* et les autres, avec beaucoup de choses que je ne repete point : Mais il faut sçavoir que le chœur ordinairement ne paroissoit sur le Theatre qu'apres le Prologue, c'est à dire, comme nous l'avons expliqué, apres une ou plusieurs Scénes qui prepauroient l'intelligence de la Tragédie, et qui n'estoient point comptées entre les Actes, ou Episodes ; d'où vient qu'Aristote, definissant le Prologue, qu'il veut estre l'une des quatre parties de Quantité de la Tragédie, dit, *Que c'est tout ce qui se passe devant l'entrée du Chœur*, ce qu'il faut entendre regulierement, comme on le découvre aisément par la lecture des Anciens ; car quelquesfois il n'y avoit point de Prologue, et tout ce qui se passoit devant l'entrée du Chœur, composoit le premier Acte, estant du corps de la Tragédie ; comme dans l'*Ajax* de Sophocle. D'autresfois le Chœur faisoit l'ouverture du Theatre, comme dans le *Rhesus* d'Euripide, parce qu'estant composé des Gardes de la nuict il n'y avoit point d'apparence que d'autres qu'eux fussent les premiers en action. Davantage depuis que le Chœur estoit entré sur le Theatre, régulierement il n'en sortoit plus, dont il ne faut point d'exemples, parce qu'il n'y a pas une Tragédie où cela ne paroisse aisément aux moins entendus, qui verront que le Chœur enseigne la maison des Grands aux Etrangers ; qu'il se plaint ou s'étonne souvent aux bruits qui se font dans les Palais representez ; qu'on le prie souvent de ne rien redire de ce qu'il entend dans le milieu d'un Acte, et mille choses semblables, dont on peut conclure qu'il demeuroit toujours sur le Theatre. Il est vray que quelques-fois nous le voyons sortir et rentrer, mais c'est extraordinairement et par une insigne adresse du Poëte, qui

le faisoit par deux motifs ; l'un pour faire sur le Theatre une action notable qui ne veut point avoir de témoins ; comme Sophocle qui voulant qu'Ajax se tuë sur le Theatre, en fait sortir le Chœur, sous pretexte d'assister Tecmesse au soin qu'elle prend de chercher ce Prince furieux, et qui venoit de sortir de sa Tente avec une épée ; l'autre, quand il est vray-semblable que ceux qui représentent le Chœur, ont fait une action qui n'a pû se faire que dans un autre lieu que celuy de la Scène : car il ne seroit pas vray-semblable que ces gens eussent fait ce qu'on ne leur auroit point veu faire, ny qu'ils fussent dans un autre lieu que dans celuy même où on les verroit ; d'où vient que dans les *Harangueuses* d'Aristophane, des femmes qui sont les principales Actrices et qui composent le Chœur, sortent à la fin du premier Acte déguisées en hommes pour aller au Conseil public, afin d'y faire resoudre, Que la domination d'Athènes leur seroit mise entre les mains : Et à la fin du second, elles reviennent sur le lieu de la Scène devant leurs maisons, pour reporter les habits de leurs maris qu'elles avoient pris la nuict : ce qui découvre l'ignorance de nos Pédans, quand dans leurs Tragédies latines ils font paroistre à la fin des Actes un homme seul, qu'ils nomment le *Chœur*, et qu'ils ameinent et chassent du Theatre sans aucune raison, croyans satisfaire à la regle d'Aristote, et parfaitement imiter les Anciens en faisant reciter quelques vers de Morale par un malheureux Declamateur ; au lieu que les anciens Chœurs estoient composez de plusieurs personnes, estoient chantans agreablement et dansans avec grand art, et toujours introduits au Theatre avec juste raison. Ce n'est pas qu'il se faille imaginer que le Chœur chantast et dansast toujours ; car cela ne se faisoit que quand il falloit marquer les intervalles des Actes ; mais dans les autres endroits (a) le Chœur estoit considéré comme un

(a) *Aristot. Horat.*

autre Acteur, dont le Chef parloit pour tous avec les autres Acteurs, ou bien estant separé en deux (comme il estoit assis aux deux costez du Theatre) le Chef du Chœur et le Chef du demi-Chœur discouroient et agissoient ensemble sur les affaires presentes, ainsi que l'on peut voir dans l'*Agamemnon* d'Æschyle sur la mort de ce Roy, et ailleurs. Aussi voyons-nous souvent que le Chœur, après avoir long-temps parlé, se resout de chanter, ou qu'on luy commande de le faire ; d'où il s'ensuit qu'auparavant il ne chantoit pas : l'exemple en est précis dans les *Sept devant Thebes*, où le Prince Eteocle, apres avoir fait un long discours avec le Chœur, luy commande de se taire et de chanter, et nous enseigne clairement en cela ces deux façons differentes avec lesquelles le Chœur agissoit sur le Theatre. Et certes il eût été ridicule qu'il eût répondu en chantant à des Acteurs qui luy parloient sans chanter, et que douze ou quinze personnes eussent répondu toutes ensemble : car pour la maniere de chanter, et de sçavoir s'ils faisoient des Recits comme dans nostre Musique ; s'ils dansoient toujours ; s'ils dansoient tous ; si les mêmes personnes chantoient, dansoient et joüoient des instrumens ; et quelles sont toutes ces diversitez de chansons que nous trouvons dans les Anciens ; cela ne peut servir à la composition du Poëme, et ne doit estre examiné que pour instruire nos Musiciens, en cas que l'on voulust rétablir les Chœurs sur nos Theatres.

Mais il ne faut pas oublier icy, Que les principaux Acteurs se méloient bien souvent au Chœur, comme Electre dans Euripide et dans Sophocle ; et la Reine Æthra avec le Roy Adraste, dans les *Suppliantes* du même Euripide ; et j'estime qu'en ces rencontres cet Acteur faisoit le Coryphée. Les Sçavans le peuvent examiner, et là-dessus donner leur jugement.

Quelquefois il y avoit plusieurs Chœurs, quand il n' estoit pas vray-semblable que les mêmes personnes

se peussent retrouver sur le lieu de la Scéne, comme dans Aristophane ; car tandis que Bacchus passe le Stix pour aller au Palais de Pluton, les Grenouilles font le Chœur ; mais quand il est à la porte de ce Palais, se sont les prestres et Confreres de ses mysteres qui le font.

Quelquesfois aussi le Chœur ne revenoit pas sur le Theatre à la fin d'un Acte, quand apparemment il devoit étre ailleurs, et lors on marquoit l'intervalle par quelque Mime, musique, danse, ou bouffonneries tirées du Sujet, comme dans les *Harangueuses* d'Aristophane, où les femmes estant occupées toutes ailleurs et séparément à la fin du quatrième Acte, et ne pouvant pas se retrouver ensemble sur le lieu de la Scéne, le Poëte fort subtilement fait en cet endroit une bouffonnerie de deux vieilles femmes et d'une jeune fille, qui chantent et dansent au son des intrumens en attendant quelque homme, et disputent entr'elles, à qui l'aura pour le contraindre d'obeir aux Loix.

De toutes ces observations, et de celles qu'un meilleur esprit que le mien pourroit faire dans la lecture des Anciens, il resulte bien clairement, Que le Chœur n'est autre chose que ce que nous avons dit, et qu'il y a grand sujet de s'étonner que les Sçavans, qui jusques-icy nous ont entretenu de tant de curiositez concernant le Poëme Dramatique, ne l'ayent point enseigné, quoy que tres-facile à découvrir, tres-importante d'ailleurs pour bien connoistre l'ancienne Tragédie, et tres-necessaire enfin pour bien justifier la vray-semblance de toutes les regles du Theatre.

Car premierement, si les Poëtes Grecs ont fait peu de Monologues sur le Theatre, c'est parce que d'un côté il n'estoit pas toujours facile d'en faire sortir le Chœur, et l'y faire rentrer ; et que de l'autre un homme ne pouvoit vray-semblablement parler tout haut de choses secrètes, sans estre entendu par des personnes qui estoient presentes et proches de luy ;

ou bien si l'on feignoit qu'il parloit tout bas et seulement de pensée, comme il est toujours à propos de supposer les monologues, il eust fallu que le Chœur l'eust pris pour insensé ; mais nous en parlerons plus au long dans un Chapitre exprés.

Secondement, on doit reconnoistre, que les anciens Poëtes font mourir rarement des Acteurs sur le Theatre, à cause qu'il n'estoit pas vray-semblable que tant de personnes qui composoient le Chœur, eussent vu assassiner un Prince sans le secourir. Aussi quand Aeschyle fait mourir Agamemnon, on le poignarde dans son Palais, où il s'écrie sans qu'on le voye, et dont le Chœur effrayé delibere s'il doit advertir le peuple, ou bien entrer dans le Palais pour voir ce qui s'y passe ; sur quoy Clytemnestre arrive, leur disant elle-même ce qu'elle a fait, et leur monstrant le corps de ce Prince mort ; ce qui a fait croire à quelques-uns que le Poëte le faisoit mourir sur le Theatre. Et Sophocle au contraire fait sortir le Chœur de la Scène, pour y mettre Ajax avec un esprit un peu rassis, recitant un beau monologue, et se perçant le cœur de son épée, dont personne ne le pouvoit empêcher, puis qu'il estoit seul : ce qui sert à contredire ceux qui nous assurent opiniâtrement que jamais les Anciens n'ont ensanglanté la Scène ; car quand ils l'ont fait, et quand ils l'ont évité, c'a toujours esté par raison de vray-semblance ; et l'on se détrompera facilement de ces erreurs quand on examinera leurs ouvrages soigneusement.

En troisième lieu, le Chœur obligoit encore à la continuité de l'Action ; car si elle venoit à cesser et à estre interrompuë, il n'estoit plus vray-sémbable que le Chœur demeurast sur le lieu de la Scène où il n'estoit venu qu'au sujet de l'Action qui s'y passoit, quelquesfois par curiosité, quelquesfois par compassion, et quelquesfois pour servir les affligés. Et de fait dans Sophocle Ajax estant un peu rassis, et sa fureur ne

donnant plus occasion de craindre, le Chœur composé de ses Sujets qui estoient venus pour en sçavoir des nouvelles et le servir, s'en veut retourner, et part à ce dessein ; mais il est retenu par un messager qui lui conte l'arrivée de Teucer, et le peril où Minerve avoit mis Ajax durant tout ce jour.

De plus on peut conclure icy, Que le Chœur engageoit encore le Poëte insensiblement et par nécessité à garder l'unité du lieu de la Scène ; car puis que le Chœur regulièrement demeuroit sur le Theatre depuis qu'il estoit entré jusques à la fin de la Tragédie, il est indubitable que le lieu ne pouvoit pas changer, autrement il eust été ridicule que des personnes qui ne changeoient point de lieu, qui ne sortoient point de la Scène, eussent passé d'Asie, en Europe ; de France, en Dannemarc ; d'Athènes, à Thébes ; de Paris, à Reims ; sans avoir marché, et sans estre disparus aux yeux des Spectateurs : Et pour cette raison quand les Poëtes ont quelquefois tiré le Chœur hors de la Scène, ils ont été tres-soigneux, et plus qu'en nulle autre occasion, de luy faire dire en partant, où il alloit, afin qu'on ne s'imaginast pas, qu'en transportant le Chœur, on eust dessein de transporter avec luy le lieu de la Scène ; et de fait, si le Poëte l'eust changé de telle sorte que les Acteurs fussent allez maintenant en une ville, et maintenant en l'autre, comme de Trachyne en Eubée, et de là sur le mont Ætha, il eust été bien empêché de faire retrouver les mêmes personnes assemblées en divers lieux, de ça et de là la Mer ; et jamais les Spectateurs n'eussent pû se l'imaginer, sur tout les ayant toujouors eûs devant les yeux.

Et non seulement l'unité du lieu, mais encore la mesure du temps convenable au Poëme Dramatique se peut apprendre facilement par cette connoissance des Chœurs : car si le Poëte eust renfermé dans sa Tragédie une année entiere, un mois, une semaine,

comment eust-il pû faire croire aux Spectateurs, que des gens qui n'avoient point disparu, avoient passé tout ce longtemps, entre le moment de leur entrée au Theatre et celui de leur sortie ? par quel artifice, ou par quelle magie pouvoit-il rendre cela vray-semblable, et donner raison de ce qu'on ne les avoit veus ny boire, ny manger, ny dormir ? Je sçay bien que le Theatre est une espece d'illusion, mais il faut tromper les Spectateurs en telle sorte, qu'ils ne s'imaginent pas l'estre, encore qu'ils le sçachent ; il ne faut pas tandis qu'on les trompe, que leur esprit le connoisse ; mais seulement quand il y fait reflexion : Or en ces rencontres les yeux ne seroient point deceûs, et l'imagination par consequent ne le pourroit estre, parce qu'on ne la peut decevoir, si les sens n'en facilitent les moyens. Et ce qui a fait que de nostre temps l'imagination des Spectateurs n'a pas esté si rudement choquée de ces Tragédies de plusieurs mois, et de plusieurs années, c'est que le Theatre demeuroit tout vuid de apres un Acte, et que l'on ne consideroit point nostre musique, comame partie, ny les Violons, comme Acteurs de la Tragédie ; si bien que durant cette absence de toutes sortes de personnages, l'imagination, qui raccourcit les temps, comme il luy plaist, faisoit passer les moments pour des années, d'autant plus aisément que les yeux n'y contredisoient point.

A quoy peut-estre on pourroit m'objecter pour ce qui regarde les Anciens, Que faisant quelquesfois sortir et revenir les Chœurs, ils pouvoient ainsi tromper l'imagination des Spectateurs par cette absence générale : mais comment eust-il pû se faire que les mêmes personnes representées par un même Chœur dans toute une Tragédie, se fussent retrouvées ensemble au bout de trois mois, et quelquesfois au bout d'une année ? par quelle vray-semblance pouvoit-on sauver cette avantage ? Il seroit certes bien difficile que trois ou quatre personnes seulement s'estans rencontrées en-

semble au commencement de quelque affaire importante, se pussent rejoindre au bout de cinq ou six mois sans que la mort, la fortune, ou leurs interests differens les eussent éloignez les uns des autres. D'où il resulte, Que le temps de la Tragédie doit estre fort court, comme nous avons montré en son lieu. Achevons cette matiere, en remarquant icy que les Chœurs faisoient la magnificence et la grandeur de la Tragédie, non seulement parce que le Theatre estoit toujours remply ; mais encore parce qu'il y falloit faire beaucoup de dépense : car il y avoit un grand nombre d'Acteurs, de Joüeurs d'instrumens, de Musiciens, de Danseurs, et d'habits ; quelquesfois même de merveilleuses Machines, comme aux *Nuées* d'Aristophane. Aussi parmy les Grecs estoit-ce un exercice honneste, que de s'adonner à l'instruction des Chœurs ; ce qu'il est aisé de prouver, puis qu'Aristophane conduisit le Chœur de plusieurs de ses Comédies, et surtout des *Nuées* ; et que (a) Platon même le Philosophe s'y employa dés sa jeunesse. Les grands Seigneurs souvent fournisoient aux frais en faveur de ceux qui faisoient les Jeux, comme fit autresfois Dion en faveur de Platon, qui fut au commencement Poète Tragique. Souvent encore les Magistrats en usoient ainsi, pour rendre leur administration plus honorable, comme chacun scait ; et quelquesfois aussi les Républiques, quand elles vouloient rendre un honneur extraordinaire à quelque Tragique, ordonnaient, Que les frais du Chœur seroient faits des deniers publics ; comme les Athéniens firent quelquesfois ; et j'estime pour moy que le Theatre estant tombé dans le mépris, et les grands Seigneurs l'ayant abandonné, les Chœurs en ont esté retranchez par l'impuissance des Histrions et des Poëtes qui n'avoient pas moyen de fournir à cette dépense ; et

(a) *Diog. in Plat. Plut. in Dion. Ælian. lib. 2. cap. 30. Apul.*

qu'en suite l'ignorance nous a laissé croire qu'ils estoient inutiles, superflus et difficiles à mettre sur la Scène. Et si la Nouvelle Comédie perdit les Chœurs dés le temps que le Theatre estoit encore en sa première splendeur, ce fut pour ce qu'il estoit bien plus difficile de les y mettre raisonnablement que dans la Tragédie, selon que nous l'avons dit cy-dessus ; car les Mimes, les Musiciens, les Flûteurs, et autres Emboillaires qui en marquoient les Intervalles, ne furent pas à mon avis de moindre magnificence que les Chœurs de la Tragédie ; veu que ceux qui en estoient les Maîtres, n'en tiroient pas moins de gloire quand ils y avoient bien diverti le peuple, que faisoient les Aësopes, Roscies et autres Chefs de Troupe, quand les Tragédiens ou les Comédiens avoient bien réussi dans la representation : comme on peut voir par les anciennes Inscriptions des Comédies de Terence, et par d'autres preuves fort considerables, mais qui ne sont pas de mon dessein.

Si donc nostre siècle pouvoit souffrir le rétablissement des Chœurs comme le plus superbe ornement du Theatre, il faudroit premierement que nos Poëtes étudiassent avec soin dans les Anciens, l'artifice dont ils se servoient pour les rendre excellens, pour ingenieusement les inventer, pour les introduire avec nécessité, pour les faire agir et parler agreablement, enfin pour faire mouvoir ou tout ce grand Corps, ou quelque partie sans aucun desordre. Davantage il faudroit que le Roy ou les Princes donnassent de quoy faire cette magnificence, ce qui ne seroit pas à mon avis le plus malaisé, apres ce que nous avons veu depuis quelques années dans ce Royaume aux Balets, et aux Tragédies : Et enfin, il seroit nécessaire d'avoir des Musiciens et des Danseurs capables d'exécuter les inventions des Poëtes, à la façon de ces Danses parlantes et ingenieuses des Anciens ; ce que j'estime presque impossible à nos François, et tres-difficile aux Italiens. C'est pour-

quoy je ne m'arresteray point à déduire ici, commençons pourroit faire pour adjoûter les Chœurs à nostre Tragédie ; Ce qu'il faudroit imiter des Anciens ; ce qu'il en faudroit retrancher ou changer selon nos Coûumes, ny quel estoit le devoir des Musiciens et des Danseurs ; car cela meriteroit un Traitté particulier, qui maintenant seroit fort inutile. Passons-donc à des choses plus nécessaires pour l'intelligence du Poëme Dramatique, et qui regardent la Pratique du Theatre.

---

## CHAPITRE V

### *Des Actes.*

Nous appelons *Acte*, cette cinquième partie du Poëme Dramatique qui est renfermée entre deux chants de musique, et qui consiste parmy nous en trois cens vers, ou environ. Les anciens Poëtes de la Gréce n'ont point connû ce nom, bien qu'ils en ayent eû la chose ; car puis qu'au rapport d'Aristote, on appelloit *Episode*, tout ce qui estoit compris entre deux chants du Chœur ; et que maintenant nostre musique, bonne ou mauvaise, tient la place des Chœurs ; il est manifeste que les Episodes en ce sens estoient parmy eux, toutes les choses contenuës dans les cinq Actes parmy nous. Quant aux Latins, ils ont employé ce terme, comme nous l'avons emprunté d'eux, non pas, à mon avis, de tout temps ; car au commencement il signifioit tout un Poëme de Theatre, ainsi que *Drama* chez les Grecs, dont nous avons assez de preuves chez les Autheurs : mais j'estime que la Comédie venant à perdre ses Chœurs, et n'ayant plus que des musiques, Mimes, danses, et autres bouffonneries pour intermedes ; les Poëtes qui donnèrent leurs ouvrages au public, s'advisèrent d'en distinguer les parties par Actes, pour en oster la confusion dans la lecture ; encore ay-je quelque croyance que ce fut bien tard, puis que nous n'en trouvons rien dans les Autheurs qui furent contemporains de Terence : (a) Horace est, je croy, le premier qui nous en a donné le precepte, tant pour la distinc-

(a) *Neve minor, neve sit quinto productior Actu, Fabula quae posci vult et spectata reponi. Horat. de Art. Poët. Fabula, sive Tragica, sive Comica quinque Actus habere debet. Ascon. in 4. Verr. Tullii*, où Ciceron fait mention du 4. Acte, et ailleurs du 3. seulement comme la fin du Poëme. *Lib. 1. ad Quint. frat.*

tion que pour le nombre ; et c'est une chose assez étrange qu'Athenée qui cite une infinité de Dramatiques Grecs, ne donne seulement pas une conjecture dont nous puissions apprendre que cette distinction leur fut connuë de son temps. Mais puis que cette division du Poëme Dramatique en cinq Parties, est venuë des Grecs et des Latins ; j'en parleray sous le nom d'*Acte*, sans plus particulierement examiner en quel temps, ny comment il a passé dans l'usage.

Premierement il faut sçavoir que tous les Poëtes sont demeurez d'accord, Que les Piéces de Theatre regulièrement ne doivent avoir ny plus ny moins que cinq Actes ; la preuve en est dans l'exemple des Grecs et des Latins, et dans la pratique generale ; mais pour la raison, il n'y en a point qui puisse avoir de fondement en la Nature. La Rhetorique a cét avantage par dessus la Poësie, que les quatre parties de l'Oraison, l'Exorde, la Narration, la Confirmation, et la Peroraison sont fondées sur la maniere de discourir, naturelle à tous les hommes ; car chacun fait toujours quelque petit Avant-propos d'où il passe à conter ce qu'il veut dire ; apres il le confirme par raisoñs, dont il ne sort point qu'en essayant de se remettre en la bonne grace de ceux qui l'écoutent. Mais pour les cinq Actes du Poëme Dramatique, ils n'ont pas esté formez de la sorte, ils doivent leur estre et leur nombre aux observations que les Poëtes ont faites de ce qui pouvoit estre agréable aux Spectateurs : car ayant premierement reconnu qu'il seroit impossible qu'ils fussent attentifs au recit de quinze ou seize cens vers, sans beaucoup d'impatience et d'ennuy ; ils ont conservé les Chœurs, dont la musique et la danse relâchoit l'attention des Spectateurs, et les remettoit en bonne humeur pour ouyr la suite ; ou bien en leur place ils y ont mis des concerts d'instrumens et diverses bouffonneries par les Mimes et Embolaires, qui sont entrez en intermedes dans la Nouvelle Comédie ; et puis ayant consideré

jusqu' où pouvoit se porter la patience des Spectateurs sans cette recreation, ils ont trouve par experiance, que pour se bien ajuster avec eux, il falloit diviser le Poëme en cinq parties ; ce qui est tellement veritable, soit par accoustumance, ou par une juste proportion à la foiblesse de l'homme, que nous ne pouvons approuver une Pièce de Theatre s'il y a plus ou moins de cinq Actes ; parce que nous estant imaginez ce Poëme d'une certaine grandeur et d'une certaine durée, les Actes nous paroissent trop longs, s'il y en a moins ; et trop courts, s'il y en a davantage. Nous l'avons veû par experiance aux Comédies des Italiens, lesquels pour ne se pas départir de la mauvaise coutume qu'ils ont de n'y faire que trois Actes, font le premier si long qu'il en est ennuyeux et importun. Je conseillerois donc au Poëte de suivre en cela ce que plusieurs ont pratiqué, et que nous voyons estre le moins incommode aux Spectateurs, c'est à dire de faire cinq Actes, et chacun d'eux de trois cens vers ou un peu plus, en sorte que son ouvrage soit environ de quinze à seize (1) cens vers, ayant toujours remarqué que la patience des Spectateurs ne va guere plus loin ; et chacun sait que deux de nos Poëmes tres-ingenieux et tres-magnifiques, ont donné du dégoust, non pour avoir eû des defauts, mais pour avoir esté trop longs ; car il est assez ordinaire à tout le monde de souffrir plus volontiers, et même avec quelque divertissement, une Pièce de Theatre de moyenne grandeur dans laquelle il y aura quelques endroits qui déplairont, qu'une autre plus accomplie, quand elle passe de beaucoup cette mesure ; nous trouvons des excuses aux manquemens du Poëte, mais la lassitude et l'ennuy ont cela de particulier qu'ils nous rendent les meilleures choses insupportables. Que le Poëte donc cherche dans les Anciens l'exemple de cette division :

(1) De seize à dix-sept.

veritablement les Grecs n'ont point connu le terme d'*Acte*, et pourtant n'en ont point employé d'autre au même sens ; car *Drame* signifie tout le Poëme, et le traducteur d'Athenée a souvent mis celui d'*Acte* en Latin (1) dans la même signification. Quand Aristote définit l'*Episode*, *Toute la partie de la Tragédie qui est entre deux chants*, il a dit quelque chose de semblable à ce que nous entendons par les Actes : car dans une Tragédie commençant et finissant par le Chœur, comme le *Rhese* d'Euripide, il y a cinq Episodes qui ressemblent à cinq Actes enfermez dans les chants de nostre musique telle qu'elle soit ; mais selon la rigueur de la doctrine du Philosophe, ce qui est devant le premier chant du Chœur, est un Prologue, et ce qui est apres le dernier chant, est un Exode : si bien que de cette sorte, les Tragédies n'auroient que trois Episodes entre quatre chants du Chœur. Ce n'est pas qu'en vérité les Grecs n'ayent connu et pratiqué cette division du Poëme Dramatique en cinq parties ou Action partiales distinctes par quelque intervalle, et on le peut bien voir dans Sophocle : car pour Æschyle il n'estoit pas encore dans la dernière justesse des règles ; et pour Euripide, il s'est toujouors embarrassé de Prologues, en sorte que ses Pièces semblent avoir toujours six Actes, et quelquesfois sept ; Mais nous avons fait voir ailleurs qu'il y a des Prologues qui ne sont point parties de la Tragédie, dont ils sont entierement détachez ; et d'autres qui n'y sont point tellement incorporez qu'ils n'en puissent estre separer, sans en alterer la véritable œconomie. Tellement qu'à bien prendre les Œuvres des Tragiques, on y trouvera [aussi] (2) les cinq Actes bien distinguez, et bien marquez par la musique du Chœur ; ce n'est pas qu'il ne semble en quelques endroits que le Chœur chante au

(1) Celui d'*Actus* latin.

(2) Mot entre crochets supprimé.

milieu d'un Acte, et qu'il en interrompt la suite et la liaison ; comme on le pourroit aussi conjecturer d'Horace, quand il dit, *Que le Chœur ne doit rien chanter au milieu des Actes qui ne soit fort convenable au Sujet*. Mais cela ne regarde qu'une Critique inutile en nostre temps, et peut-estre ne le trouveroit-on pas si certain qu'il n'y eust toujours lieu d'en douter ; car ou le Chœur ne chantoit point, ou les vers sont mal placez dans nos impressions, comme il est aisé de le montrer en plusieurs Pièces d'Aristophane et dans les *Bacchantes* d'Euripide, où le Chœur chante entre la premiere et la seconde Scène du cinquième Acte ; ce qui a fait errer Stiblinus\* en la division des Actes de cette Tragédie, ayant compris dans le quatrième, la premiere Scène du cinquième ; et ce qui l'a abusé, est ce chant du Chœur au milieu du cinquième Acte, dont il se fust bien gardé, s'il eust observé qu'il faut un grand intervalle de temps pour faire ce qui est raconté par le Messager qu'il met dans le quatrième Acte ; au lieu qu'il n'en faut point, ou tres-peu entre la narration de ce Messager, et l'arrivee d'Agavé sur le Theatre : ce qui est tellement vray qu'il avouë que l'on peut commencer le cinquième Acte à cette narration, comme il le faut aussi.

Pour les Tragédies Latines que nous avons sous le nom de (a) Seneque, je ne suis pas d'avis que nostre Poëte les imite en la structure des Actes, non plus qu'au reste, si ce n'est en la delicatesse des pensées ; car il n'y a rien, ce me semble, de plus ridicule ny de moins agreable, que de voir un homme seul faire un Acte entier sans aucune varieté, et qu'une Ombre, une Divinité, ou quelque Heros fasse tout ensemble, et le Prologue, à peu pres selon Euripide, et un Acte. Ce que j'en dis icy pourtant n'est pas afin que le Poëte ouvre son Theatre par un Prologue, à la maniere de

(a) *Seneca à paucis probatur. Scal. l. 3. c. 97.*

ce Grec ; mais seulement afin qu'il les entende, et qu'il en puisse discerner le bien et le mal : car je n'approuve non plus cette ouverture du Theatre Grec, que quelques uns ont prise pour (1) un sixième Acte, que la mauvaise méthode de l'Autheur des Tragédies latines qui nous restent.

Il n'est pas si facile de donner avis sur les Comédies d'Aristophane, car elles ont toutes le Prologue à la façon de la Tragédie grecque ; mais elles ne sont pas toutes pareilles : Il y en a qui sont bien régulieres, et d'autres si pleines de confusion, qu'il est tres-difficile d'en coter les Actes distinctement, comme dans les *Oyseaux*, où l'on ne peut dire au vray, quel est le premier chant du Chœur, combien il y a d'Actes, et où commence le second : Aussi voyons-nous qu'en la plus-part les Interprétes n'en ont osé marquer les Actes dans nos impressions, pour estre trop brouillez en apparence, et que même dans celles où nous les trouvons distinguiez, il se trouve (2) des manquemens assez considerables à qui les voudroit remettre en ordre : La grande difficulté pourtant qui s'y trouve, est arrivée, (a) selon mon avis, ou par la licence de la Vieille, et Moyenne Comédie ; ou par la corruption des Exemplaires que le temps avoit dissipé en partie, et que l'ignorance des Compilateurs et des Imprimeurs a mal rétablis.

Les Comédies de Plaute ont receu la même disgrâce en plusieurs endroits, où il y a des Scènes perduës, d'autres adjointées et des Actes confondus, comme dans la *Mostellaria*, dont la Scène qui est crottée la 3 du troisième Acte, doit estre la premiere du quatrième ; car apres la seconde de ce troisième Acte, le Theatre

(a) *Teren. just. dissert. 2.*

(1) Qui est prise par quelques-un pour.

(2) Il s'y voit.

sé trouve vuide et sans Action, Theuropides et Tranius entrans dans la maison de Simon pour la visiter, sans qu'aucun autre Acteur reste sur la Scéne ; si bien que la musique ou les Mimes ont deû marquer en cét endroit l'intervalle d'un Acte : mais la Scéne qui est cottée pour le seconde du quatrième Acte, doit estre jointe à celle qui est mise pour la premiere de cét Acte ; car il n'y a aucune distinction, ny de temps, ny d'action entre elles, le Theatre ayant toujouors les mêmes personnages presens, et les mêmes entretiens continuez ; et ces deux ensemble doivent faire la premiere du quatrième Acte, puisqu'entre celle qui est mise pour la dernière du troisième Acte, et ces deux qu'il faut joindre, il n'y a aucune separation ; Theuropides est toujouors sur la Scéne, sans estre sorty ny rentré, tellement que les Intermedes n'ont aucun moment pour y estre inserez, ny pour distinguer deux Actes. Pour celles de Terence, elles sont mieux reglées, et peuvent bien servir de modelle en beaucoup de choses à qui voudroit se rendre excellent en l'art du Theatre.

On a quelquefois demandé, Quand on peut dire qu'un Acte est finy ? et l'on a répondu apres (a) Donat, Que c'est quand le Theatre demeure vuide, et sans aucun Acteur. Mais s'il estoit ainsi, nous pourrions dire qu'il seroit permis aux Histrions d'accourcir et d'allonger les Actes comme il leur plairoit ; car s'ils vouloient oster la musique dans le temps nécessaire pour l'intervalle de l'Acte, ils pourroient paroistre les uns après les autres, sans laisser jamais le Theatre vuide. Davantage quand les Scénes sont déliées (ce qui est encore assez ordinaire en ce temps) il y auroit lieu de faire joüer les Violons, et de finir un Acte autant de fois

(a) *Est igitur attente animadvertisendum, Ubi et quando Scena vacua sit ab omnibus personis, ut in eâ Chorus vel tibicen audiri possit, quod cum viderimus, ibi actum finitum esse debemus agnoscere, etc. Donat. in Andr. Terent.*

que le Theatre demeureroit vuide : mais j'estime que l'Acte finit, non pas quand le Theatre est sans Acteur ; mais quand il demeure sans Action : et ce qui me le fait ainsi dire, est que chez les Anciens j'ay remarqué que le Chœur chante et danse, ou que la musique se fait, encore qu'il reste quelque Acteur sur le Theatre ; ce qui arrive en deux façons, l'une quand l'Acteur demeure sur la Scène entierement incapable d'agir, comme l'Hecube d'Euripide qui tombe evanoüye d'affliction entre le premier et le second Acte ; et l'Amphitryon de Plaute surpris d'un coup de foudre entre le quatrième et le cinquième. L'autre quand l'Acteur qui paroist à la fin d'un Acte, se mesle avec le Chœur, comme Electre dans deux intervalles d'Actes de l'*Oreste* d'Euripide ; et d'autres Acteurs dans la seconde *Iphigenie* et dans les *Bacchantes*, et cela est ordinaire dans la Tragédie. Or dans la premiere façon, l'Acteur qui restoit sur la Scène sans agir, quoy que visible, arrestoit le cours de l'Action Theatrate, et finissoit ainsi l'Acte : Et dans la seconde, l'acteur faisant partie du Chœur, donnoit à connoistre que l'Action du Theatre estoit cessée, et partant que l'Acte estoit finy : c'est pourquoi je ne suis pas de l'avis de Donat, quand il écrit, *Que la raison qui obligea Menandre d'oster les Chœurs de la Comédie, et les Poëtes latins de confondre souvent, c'est à dire de lier les Actes en telle sorte que l'on n'y remarquoit aucun distinction, fut que les Spectateurs estoient devenus tellement impatients, qu'ils se retiroient aussi tost que les Acteurs cessoient de paroistre sur la Scène, pour faire place à la musique qui marquoit les intervalles des Actes*, et j'estime qu'il en a parlé trop légerement pour n'avoir été scavant au Theatre qu'à demy ; car si la dernière Scène d'un Acte estoit liée avec la premiere du suivant, ce ne seroient pas deux Actes ; veu qu'il n'y auroit pas de moyen d'en marquer la distinction en un lieu plutôt qu'en un autre, et que le Theatre ne demeurant ny

sans Acteur, ny sans Action, il seroit ridicule de separer en deux, ce qui ne seroit separé par aucun intervalle de temps. Et pour l'impatience des Spectateurs, elle seroit bien plus grande, si leur attention n'avoit point de relâche ; et sans doute qu'ils s'ennuieroient encore plutost, si les Actes estoient liez : outre que la musique qui n'estoit pas desagréable chez les Anciens, et qui ne consistoit pas seulement en deux méchans violons, comme parmy nous n'estoit pas un moindre divertissement que la Comédie. (a) Aussi trouvons-nous que ceux qui en avoient esté les Maistres, faisoient apposer leurs noms dans les inscriptions publiques avec celui du Poëte et du principal Histrion.

A quoy si on adjoûte les Embolaires ou Intermedes, composez de Mimes, danses et bouffonneries tres-divertissantes, nous jugerons qu'il y avoit bien moins de sujet de s'ennuyer durant ces intervalles des Actes, que de voir quelque méchant Comédien revenir trop tost pour mal faire son Personnage ; tel que fut autrefois ce Pellion, qui joüa si mal l'*Epidicus* de Plaute, que ce Poëte luy en fit injure publique le lendemain, en faisant representer les *Bacchides*.

Davantage nous ne trouvons point ces Actes liez en apparence que dans Plaute, encore qu'en effet ils soient bien distinguez, quoy que mal cottez dans les impressions en quelques endroits ; et je ne voy pas que ses Comédies soient si peu divertissantes qu'il ayt eû besoin d'un si mauvais artifice pour arrester les Spectateurs au Theatre ; et s'il en avoit lié les Actes, j'estimerois au contraire qu'il l'auroit fait pour contenter cette impatience des Auditeurs qui sont curieux de sçavoir les évenemens d'une intrigue bien ajustée ; car ses Pièces qui sont bien plus actives et moins serieuses que celles de Terence, ont toûjours mieux reüssi dans la representation, encore que les autres ayent

(a) *Terent. in Andr.*

plus d'agrément dans la lecture, pour avoir des Personnages plus honnêtes, des passions mieux conduites, et des paroles plus élégantes. Et pour revenir à Donat, il monstre bien luy-même qu'il n'estoit pas fort assuré de ce qu'il écrivoit, quand il adjoûte, *Que les Scavans ne sont pas d'accord que c'ait esté par cette raison que Menandre osta les Chœurs de la Comédie, et qu'il confondit les Actes*, et ce qui me fait croire qu'il parle ainsi, pour n'avoir pas eû l'entiere intelligence du Theatre, est ce qu'il dit de l'*Eunuque* de Terence; (a) *Que les Actes en sont plus embarrassez qu'en nulle autre, et que les Scavans seuls les peuvent distinguer*; en quoy, dit-il, le Poëte n'a voulu faire qu'un Acte de tous les cinq, afin que le Spectateur n'eust pas le temps de respirer et pour l'empescher par la continuation des évenemens, de se lever, auparavant qu'on eust osté les tapisseries; car il est certain que cette Comédie est l'une de celles dont les Scènes sont le plus ingenieusement liées, et les Actes le plus sensiblement separéz: aussi à la fin de chacun d'eux les Acteurs disent en termes précis, Où ils vont et ce qu'ils vont faire; et ceux qui commencent les suivans disent, d'où ils sortent, et pourquoy ils viennent. Et tant s'en faut que le Poëte en ait voulu continuer et lier les Actes pour arrester par adresse les Spectateurs, qu'il y a même des Scènes en apparence déliées, comme la quatrième du troisième Acte; mais dans les Actes, il n'y a pas le moindre soupçon de cette confusion imaginaire dont parle Donat, et souvent les Latins ont esté si soigneux d'en marquer la distinction que Plaute ayant fait sortir Pseudolus le dernier

(a) *Actus sanè implicatores sunt in eâ, et qui non facilè à parùm doctis distingui possunt: Ideo quia tenendi spectatores causa vult Poëta omnes quinque Actus velut unum fieri, ne respiret quodammodo, atque distinctâ alicubi continuatione succendentium rerum ante aulæa sublata fastidiosus spectator exurgat. Donat. in Eunuch. Terent. et in Adelph. ejusdem repetita aliis verbis.*

au premier Acte, et rentrer le premier au second, c'est à dire ayant fermé et ouvert deux Actes consécutifs par un même Personnage ; parce que cela est contre les regles, et que le même Acteur parlant toujours, on pourroit croire qu'il n'y auroit point de distinction il luy fait prononcer ces paroles en sortant, *Tanais que retiré dans la maison je tiendray le grand Conseil de mes fourbes, la musique vous divertira.* Et pour cette raison dans l'*Heautontimorumenos* de Terence, Menedème qui ferme le quatrième Acte et rouvre le cinquième, marque précisement, *Que le Theatre demeure sans action à la fin du quatrième Acte, qu'il avoit esté quelque temps absent, et qu'il estoit passé jusques dans le fond de son logis, où il avoit veû Clitiphon se renfermer avec Bacchide*, de sorte qu'il n'y a pas lieu de croire cette liaison des Actes. Aussi puis-je assurer qu'en la pluspart des endroits des Comiques latins, où l'on pense que les Actes soient liez, c'est par l'ignorance de ceux qui en ont marqué les Actes, et qui les ayant mal-distinguez, ont fait faillir les autres apres eux, comme dans l'*Amphitryon* de Plaute, dont le quatrième Acte doit commencer par la Scène qui est mise pour la dernière du troisième ; et encore dans l'*Heautontimorumenos* de Terence, dont le quatrième Acte ne doit commencer qu'à la Scène cottiée pour la seconde, celle qui est marquée pour la premiere estant du troisième Acte. Il est donc bien plus raisonnable de croire ce que nous avons dit, Qu'en ces rencontres l'Acteur, qui semble continuer et joindre les deux Actes, se mêloit aux intermedes dans la Comédie, comme au Chœur dans la Tragédie ; ou bien que les Exemplaires sont corrompus, s'estant perdu quelques Scènes ou quelques vers, qui servoient à justifier l'adresse du Poëte, comme il est arrivé en plusieurs endroits de Plaute dont je parle dans mes Observations : mais venons à l'instruction du Poëte touchant la division et la structure de ses Actes.

Apres donc qu'il aura choisi son Sujet, (a) il faut qu'il luy souvienne de prendre l'Action qu'il veut mettre sur le Theatre à son dernier poinct, et, s'il faut ainsi dire, à son dernier moment ; et qu'il croye, pourveû qu'il n'ait point l'esprit sterile, que moins il aura de matiere empruntée, plus il aura de liberté pour en inventer d'agréable ; et à toute extremité qu'il se restreigne jusqu'à n'en avoir en apparence que pour faire un Acte ; les choses passées luy fourniront assez de quoy remplir les autres soit par des Recits, soit en rapprochant les Evenemens de l'histoire, soit par quelques ingenieuses inventions ; Ainsi fait Euripide dans *l'Oreste*, dont il ouvre le Theatre au poinct que l'on devoit juger les coupables de la mort de Clytemnestre ; car il semble qu'il n'y ait pas de matiere pour un Acte, et que la Catastrophe se doive faire aussi-tost ; mais il prépare tout si adroitemt d'abord par l'arrivée de Menelas et la sortie d'Hermionne hors le Palais, que cette Tragédie est une des plus grandes et des plus excellentes de toute l'Antiquité [ : Ainsi (1) fait Monsieur Corneille dans les *Horaces*, il prend le Roman après la tréve arrestée et le combat resolu de trois contre trois de chacun party, et fournit assez bien son Theatre par le mariage qu'il suppose de Sabine avec Horace, dont il tire de fortes passions et de beaux jeux bien inserez dans le reste de l'histoire.]

Ensuite il faut considerer ce qu'Aristote dit des Episodes ; car le Poëme Dramatique à trois choses différentes, la *Constitution de la Fable*, pour parler avec les Anciens ; la *Composition de la Tragédie* ; et la *Verification*.

La *Constitution de la Fable* n'est autre chose que l'in-

(a) *Perspecto arguento, scire debemus hanc esse virtutem Poëticam ut à novissimis argumenti rebus incipiens, etc. Donat. in Terent. Andr.*

(1) *Passage entre crochets supprimé.*

vention et l'ordre du Sujet, soit qu'on le tire de l'Historie, ou des Fables receuës, ou de l'imagination du Poëte. Aristote entend seulement, par la *Constitution de la Fable*, cette partie de l'histoire ou du Sujet qui comprend l'action Theatrale, c'est à dire, ce qui se passe depuis l'ouverture du Theatre ; voulant que les choses qui se sont faites auparavant, soient hors la fable : D'où vient que parlant du Vray-semblable, il écrit, *Qu'il est permis au Poëte de supposer quelque chose contre la vray-semblance, (a) pourveu que ce ce soit hors la fable*, c'est à dire dans les choses qui se sont faites auparavant l'ouverture du Theatre, et qui doivent apres estre racontées, ou par un Prologue, comme dans Euripide, ce que je n'approuve pas ; ou par quelque Acteur dans le corps du Poëme, selon l'art des Narrations ; et le Philosophe apporte pour exemple Sophocle en son *OEdipe*, en laquelle il avoit supposé dans la partie du Sujet arrivée devant l'ouverture du Theatre, qu'*OEdipe* n'avoit point sceû de quelle sorte estoit mort le Roy Laïus, ce qui n'estoit point vray-semblable.

Mais pour moy j'estime que la Constitution de la fable doit comprendre toute l'histoire du Theatre ; car ce qui est arrivé avant l'ouverture, est aussi bien du fond du Sujet, que ce qui se passe depuis que le Theatre est ouvert ; et que ces choses que le Philosophe met hors la fable doivent estre racontées dans la suite de la Piéce, non seulement pour estre connuës des Spectateurs, qui ne doivent rien ignorer du Sujet ; mais aussi pour fournir l'occasion de quelque surprise agréable, de quelque belle passion, et souvent même du denouement de toutes les Intrigues : et je ne puis consentir que le Poëte laisse, ou suppose quelques Incidens contre la vray-semblance dans ces premières

(a) ἐξον τὸν μοθεύματος. Arist. c. 24. Ibi Victor. *Extra res illas quae in Scena tunc aguntur, etc. Extra Fabulae compositionem et non in Dramate.*

avantures qui précédent l'action representée, parce qu'estant un fondement des choses qui arrivent apres au Theatre, la liaison en est blessée estant contre l'ordre et contre la raison qu'une chose arrive vray-semblablement d'une autre, qui n'est pas vray-semblable ; voire même est-il certain que le Poëte est moins excusable pour une faute qu'il fait dans les Incidens de son Sujet avenus auparavant l'ouverture du Theatre, parce qu'il en est le Maistre absolu ; au lieu que souvent dans la suite des intrigues il y a quelques Evenemens qui contraignent les autres, et qui ne laissent pas l'Auteur si libre à faire tout ce qu'il voudroit.

La *Composition de la Tragédie* n'est autre chose, que la disposition des Actes et des Scénes, c'est à dire des Episodes, qui se doivent selon Aristote adjoûter à la Constitution de la Fable pour la remplir et luy donner sa juste grandeur, en quoy souvent consiste la plus grande beauté du Poëme, comme c'est le plus grand art du Poëte ; car un même sujet, c'est à dire une même constitution de Fable, sans en altérer le fond, l'ordre, ny les succez, peut avoir une disposition d'Actes et de Scénes si differente, c'est à dire les Episodes si differremment ordonnez, qu'on en feroit une Tragédie fort bonne, et une fort mauvaise. [Que (1) Cinna ait resolu la mort d'Auguste, et qu'il ait fait entrer plusieurs de ses amis dans son dessein, cela est de la constitution de la Fable ; mais qu'il vienne en faire le rapport à Emilie, et qu'il luy conte même les paroles dont il s'estoit servi pour émouvoir les Conjurez, cela est de la composition de la Tragédie, ou disposition des Actes ; car sans rien changer dans le fond du Sujet, on pourroit faire raconter toute cette conjuration par un autre que par Cinna, et à une autre personne qu'à Emilie ; mais cette narration n'auroit pas le même éclat ny le même effet ; Et c'est en quoy Mon-

(1) *Passage entre crochets supprimé.*

sieur Corneille est excellent ; car il insere si à propos, dans l'arrangement des Actes et des Scènes, des incidents dont il tire des passions toutes brillantes, que, sans changer rien au Sujet, d'autres les mettroient en des lieux où ils ne produiroient aucune beauté considerable :] Et je me suis souvent estonné de voir des gens d'esprit et fort entendus en la plus haute doctrine d'Aristote, avoir confondu la Constitution de la Fable avec la Disposition de la Tragédie, ou des Actes ; car ce Philosophe dit en termes bien clairs, *Qu'apres avoir constitué la Fable, c'est à dire formé le Sujet, il y faut inserer les Episodes, c'est à dire, les entretiens pathétiques, les narrations, les descriptions et les autres discours qui doivent faire le corps de la Tragédie, et prendre garde encore qu'ils soient naturellement attachés à la Fable*, c'est à dire tres-convenables au Sujet.

Quant à la *Versification* qui dépend de l'inclination naturelle du Poëte et de l'étude de la Poësie, je me contente d'avertir le Poëte de cultiver et de polir ce que la Nature luy aura donné, et d'étudier l'Art dans les Maistres qui en ont dressé les preceptes, et dans les Autheurs qui nous en donnent des modelles.

Pour revenir donc à nostre propos, il faut examiner si la Constitution de la Fable peut souffrir des Episodes ; et si cela est, il faudra voir de quelle sorte on les choisira, quels seront les plus beaux, et en quel endroit ils feront le plus d'effet ; et apres diviser ses Actes en telle façon qu'ils ne soient point fort inégaux, s'il est possible, et que les derniers aient toujours quelque chose de plus que les premiers, soit par la nécessité des événements, ou par la grandeur des passions, soit pour la rareté des spectacles. Et pour le bien faire, (a) il faut envisager son Sujet d'un trait d'œil et l'avoir présent tout entier à l'imagination ; car celuy qui connoist un Tout, en sait bien les par-

(a) Aristot.

ties ; mais celuy qui ne le connoist qu'à mesure qu'il le divise, se met en estat de le diviser tres-mal, et fort inégalement. (b) Aucuns ont voulu soutenir que chaque Acte devoit estre ouvert par un nouveau Personnage, à cause que les Anciens ont beaucoup de Poëmes de cette sorte : ce que je ne desapprouveray pas quand le Poëte pourra l'observer si à propos que ces nouveaux Personnages n'apportent aucune obscurité à l'intelligence de l'Intrigue, et que leur presence soit si bien préparée que cette variété semble naistre du Sujet et non pas de l'invention du Poëte ; car tout ce qui sent trop l'art au Theatre, n'est pas bien selon l'Art, et perd toute sa grace : mais je n'estime pas qu'il soit toujours nécessaire d'en user ainsi, parce qu'il vaut beaucoup mieux diviser ses Actes en telle sorte, que chacun d'eux soit considerable par quelque beauté particulière, c'est à dire, ou par un incident, ou par une passion, ou par quelque autre chose semblable. Ce n'est pas que j'entende tellement resserrer un Acte, que le Poëte n'y doive faire entrer qu'une chose éclatante ; mais aussi quand il y en mettra plusieurs, il doit prendre garde qu'elles s'entreproduisent l'une l'autre naturellement et sans affectation : c'est pour cela qu'un de nos plus excellens Poëmes a été jugé defectueux, à cause qu'il y avoit trop de beautez en chaque Acte, attendu qu'en ces rencontres l'Auditeur n'a pas le temps de respirer apres une impression douloureuse : et comme toutes les graces du Theatre sont fort différentes, et même le doivent estre, il arrive qu'elles se détruisent l'une l'autre, quand elles sont trop precipitées ; en un mot, le plaisir nous lasse (1) quand nous n'avons pas le loisir de le goûter en le possédant.

Or souvent il se rencontre qu'il y a dans une his-

(b) *In Comœdia non semper Actus novi à nova persona constituuntur. Scal. l. 1. c. 11.*

(1) Les plaisirs nous lassent... les goûter... les possédant.

toire des circonstances de telle nature qu'elles ne peuvent estre, ou du tout representées, ou qu'elles ne sont pas agreables à voir, ou enfin qu'elles ne seroient pas honnestes à mettre au jour ; cependant comme elles pourroient fournir d'illustres narrations, ou faire naistre des sentimens dont les expressions seroient admirables, en ces occasions ce qu'il faut faire, (1) c'est de se servir de l'artifice des Anciens qui supposoient les choses faites, et puis avec beaucoup d'adresse en faisoient faire les recits quand ils avoient de l'agrement, en tiroient des Passions pour les mettre sur la Scéne, y faisoient entrer un homme tout émeu de ce qu'on venoit de luy dire ailleurs ; ce qui est fort ordinaire à Terence. Par exemple, il eust été difficile, et même ridicule de representer Ajax au Theatre, comme l'a fort bien décrit Cointus\* Calaber dans un Poëme Epique, massacrant les troupeaux qu'en sa fureur il prenoit pour les Grecs, et fouettant un Belier, comme s'il eust tenu Ulysse ; et neantmoins il n'estoit pas mal à propos d'en donner quelque image aux Spectateurs. Pour cela Sophocle ne s'est pas contenté d'en faire le recit, mais supposant que tout ce massacre est arrivé la nuict, il fait ouvrir la Tente de ce Prince, où l'on voit divers animaux égorguez, et luy tout accablé de douleur. En quoy l'on peut remarquer, que le Poëte n'ouvre pas son Theatre au commencement de la fureur d'Ajax, parce qu'il eust eû trop de peine à s'en demesler : aussi n'a-t-il pas voulu qu'elle ait esté passée entierement, afin qu'il lui en pust rester assez pour imprimer de la compassion dans l'ame des Spectateurs. Euripide est aussi fort ingenieux, quand il ne veut pas que la Nourrice de Phédre s'efforce de corrompre Hyppolite sur la Scéne, comme ont fait Seneque et Garnier\*, parce qu'il luy faudrait faire dire, ou des choses foibles, qui par conséquent n'auroient point

(1) Ce qu'il faut faire en ces occasions.

d'effet ; ou des choses des-honnêtes, et peu convenables à la majesté de la Tragédie : mais bien faisant paroistre ce jeune Prince tout en colere des discours de cette Vieille, il conserve au Theatre tous les sentimens de vertu qui pouvoient avoir quelque éclat. Enfin le precepte general est, de si bien examiner son Sujet, que l'on en rejette dans les intervalles des Actes tout ce qui donneroit trop de peine inutilement au Poëte, et tout ce qui pourroit choquer les Spectateurs, et que l'on ne reserve sur la Scéne que ce qui peut estre agreable à voir, ou à entendre.

Ce que j'ay touché cy-dessus comme en passant, Que le même Acteur qui ferme un Acte, ne doit pas ouvrir celuy qui suit, m'oblige à l'expliquer un peu plus au long, et d'avertir le Poëte, que regulierement cela doit estre ainsi ; parce que l'Acteur qui sort de la Scéne pour quelque action importante à laquelle il faut qu'il s'employe ailleurs, doit avoir quelque temps raisonnable pour la faire ; et s'il revient aussitost que la musique assez courte et assez mauvaise a cessé, l'esprit des Spectateurs est trop surpris en le voyant revenir si-tost, au lieu que quand un autre a paru devant son retour, l'imagination des Spectateurs, qui a été divertie par cét autre Acteur, ne trouve rien à redire quand il revient ; et comme les Spectateurs ayent eux-mêmes au Theatre à se tromper, pourveu qu'il y ait quelque vray-semblance, ils s'imaginent facilement que ce Personnage a eû assez de temps pour ce qu'il vouloit faire, quand avec la musique ils ont eû devant les yeux un autre objet qui a presque effacé l'image qu'ils avoient de celuy qui leur estoit demeuré le dernier à l'esprit dans l'Acte précédent ; l'experience découvrira la vérité de ce raisonnement : Il y a neantmoins quelques exceptions ; car si l'Acteur, qui sort à la fin d'un Acte, a peu de choses à faire, et qu'il n'aille guere loin, il peut ouvrir l'Acte suivant, ce qui est ordinaire à Plaute, et que (1) Terence même

(1) Ce que.

a fait du quatrième au cinquième Acte de l'*Heautontimorumenos*, où Menedéme allant de la ruë en sa maison, et voyant Clitiphon et Bacchide se renfermer seuls dans une chambre de derrière, il revient tout court dans la ruë pour conter cette avanture à Chrémes ; car cela demande si peu de temps, qu'il n'est pas étrange de voir Menedéme fermer un Acte et ouvrir l'autre. Ce que la Comédie souffre plus facilement que la Tragédie, parce qu'en celle-là les Acteurs ne sont ordinairement que des Valets, et des gens de basse condition, qui peuvent bien courir dans une ville et faire tout à la hâte sans aucune indécence ; mais dans la Tragédie, dont les personnages sont presque tous Princes et grandes Dames, les actions en doivent estre plus graves et plus lentes, comme elles sont plus sérieuses. En effet, je croy que personne n'approuveroit de faire aller et venir une Princesse avec la même diligence qu'une Esclave, si ce n'est qu'une violente agitation d'esprit fust cause de ce desordre contre la bien-séance de sa condition ; car il se faut toujours souvenir que la Vray-semblance est la premiere et la fondamentale de toutes les regles, et que tout ce qu'elle change, pourveu qu'elle y soit apparente et sensible, est toujours raisonnable, et ne peut estre mis au rang des fautes.

Que si les Anciens Tragiques ont quelquesfois commencé un Acte par le même Acteur qui avoit achevé le précédent, c'est lors qu'il demeuroit sur la Scène meslé avec le Chœur ; chose assez ordinaire principalement aux femmes, et les exemples en sont assez frequens, outre ceux que nous avons cottez.

Sur tout il me semble que l'ouverture du Théâtre doit estre éclatante, et c'est ce que Vossius dit (a) *Que le commencement doit estre illustre*, ce qui se fait ou

(a) *Principium debet esse illustre.* Voss. lib. 1. cap. 7. Poët. *Sumendum principium ex illustri re, eaque tum cognata tum proxima.* Scal. lib. 3. c. 95. Poët.

par le nombre où par la majesté des Acteurs, ou par un spectacle magnifique, ou par une narration extraordinaire, ou par quelque autre subtile invention du Poëte. Les Tragédies Grecques commencent le plus souvent par une Machine qui rendoit présente quelque Divinité ; cela ressent bien la pompe du Theatre, mais il en faudroit user rarement parmy nous ; leurs Dieux leur estoient connus et venerables, au lieu que nous les ignorons presque autant que nous les méprisons ; je prefererois à cette magnificence toute autre invention d'esprit qui donneroit quelque attente d'un grand évenement, ou quelque desir de sçavoir les choses passées. *L'Oreste* d'Euripide commence bien agreablement, en ce qu'il expose à la veuë ce Malheureux couché sur un lict, enveloppé de son manteau, et dormant avec inquietude ; sa Sœur à ses pieds toute affligée ; le Chœur de celles qui viennent pour l'assister, n'osant presque ny parler ny marcher, de crainte de réveiller la violence de sa fureur ; tout cela plaist au Spectateur, et luy fait esperer quelque chose d'extraordinaire. Le réveil d'Herodes est encore une belle ouverture dans la *Marianne*\* ; et le Poëte n'y doit pas moins travailler pour gagner d'abord l'attention des Spectateurs, que l'Orateur dans son Exorde pour se concilier la bienveillance de ses Juges.

---

## CHAPITRE VI

---

### *Des Intervalles des Actes.*

La Peinture et la Poësie Dramatique concourent entre autres choses en ce point de rapport, qu'il leur est impossible de donner l'image entière de ce qu'elles veulent représenter ; et quelques grands que soient leurs ouvrages, ils n'en peuvent comprendre que la moindre partie. En effet un Tableau ne sauroit faire paroistre une histoire qu'à demy, ny un visage que par les endroits les plus visibles, ny une personne que par un costé seulement : (a) Ainsi le Theatre ne souffre point qu'une action y puisse estre vêtue dans toutes ses circonstances, quelque resserrée qu'elle puisse estre : on y suppose des combats de deux armées entières que l'on ne sauroit voir, des reddittes qui seroient ennuyeuses si elles estoient oyées, et des actions qui seroient horribles à voir et à faire : mais aussi comme l'excellence du Peintre est de finir en telle sorte ce qu'il veut monstrer que l'on puisse juger facilement ce qu'il veut cacher, il faut que le Poëte travaille de même avec tant d'industrie, que les choses qu'il fait représenter dessus la Scène, portent les Spectateurs à une intelligence agréable et facile de celles qu'il ne veut pas faire voir. Or c'est pour cela que les Dramatiques se sont servis des intervalles des Actes ; car ayant reconnu que le Poëme renfermoit souvent beaucoup de choses qui ne pouvoient estre représentées sur la Scène, et que souvent tous les Acteurs disparaisoient pour faire ailleurs des actions qui demandent quelque

(a) *Memineris Nunciorum narrationes subjici Tragœdiis vice Spectaculi, cum ea quae in Theatro repraesentari non possunt, aut non convenit, referunt virtutum an vitiorum sub figuratione. Stiblinus in Phœnyss. Eurip.*

temps, ils se sont avisez d'employer à cela cet espace qui distingue les Actes, qu'ils ont autresfois remply par les Chœurs, et puis par quelques intermedes, comme nous maintenant par la musique.

Je scay bien que dans l'origine de la Tragédie, les Chœurs, qui la composoient toute, n'estant qu'une hymne sacrée à Bacchus reçurent le discours des Histrions, autrement les Episodes, afin que ceux qui chanтоient et dançoient, eussent quelque relâche ; et que peu à peu les choses estant changées par la suite des temps, les Chœurs ne furent employez au contraire, que pour donner aux Histrions, ou Acteurs, quelque temps et quelque repos : les Poëtes même en ont tiré cét avantage qu'ils ont par là delassé l'esprit et l'attention des Spectateurs, encore que ce n'ait pas esté la cause de leur institution. Et quand le Poëme Dramatique est venu à sa dernière perfection, ces Intervalles ont esté considerez comme des parties nécessaires à la composition de cet Ouvrage ; et pour tout dire en un mot, les Poëtes s'en sont servis pour faire et tout ensemble pour cacher tout ce qui ne pouvoit, ou ne devoit point estre veû des Spectateurs. On dira peut-estre que ces Intervalles ne sont pas absolument nécessaires en ce que l'on pourroit si bien lier et continuër toutes les Scénes d'une Tragédie sans intermedes et sans musique, que les Acteurs qui disparaistroient seroient reputez faire hors la Scéne, ce qui ne pourroit pas ou ne devroit pas y estre fait, tandis que d'autres y paroistroient et jouéroient leurs Personnages ; mais l'experience nous apprend que les hommes n'ont point d'attention assez forte pour supporter une Pièce de Theatre toute entiere et sans [aucun] (1) relâche, veû qu'un seul Acte nous est ennuyeux et insupportable, quand il est un peu trop long ; tant l'esprit humain est peu capable de s'attacher longtemps et attentivement à un seul objet ! Et comme Ciceron dit,

(1) Mot entre crochets supprimé.

*Qu'il n'y a point d'homme qui voulust faire une Oraison d'une seule periode, encore qu'il eust l'ha-leine assez bonne et assez longue pour la reciter ; Aussi n'y a-t-il point d'Auditeur qui fust content d'une Tragédie sans pause, encore qu'il eust l'at-tention assez forte ; la varieté nous plait naturellement, et nous aymons mieux en toutes choses une mediocre beauté, quand la diversité la rend recomman-dable, qu'une grande excellence uniforme et toute éga-le ; nostre œil sans doute prend davantage de plaisir à voir l'Arc-en-Ciel meslé de tant de diverses couleurs, que cette vaste estendue du Ciel ; parce qu'elle n'a qu'une même apparence.*

Mais il y a plus, Souvent il arrive que le lieu de la Scéne doit estre vuide pour un certain temps, et tous les Acteurs occupez ailleurs ; de sorte qu'alors il se rencontre un espace vuide qu'il est besoin de remplir, afin que les Spectateurs n'attendent pas la suite avec langueur, ny avec déplaisir.

Davantage s'il y avoit toujours quelque Acteur pre-sent au Theatre, les Spectateurs ne se pourroient pas imaginer que les Acteurs qui ont disparu, et souvent ont besoin de beaucoup de temps pour ce qu'ils veulent faire, en eussent employé plus que ce qui s'en seroit écoulé durant le discours ou l'action de ceux qu'ils auroient veus : Par exemple, un ou deux Acteurs pa-roissant ensemble, ou successivement, consument un demy-quart d'heure de temps à ce qu'ils font ou di-sent sur le Theatre ; et cependant un autre Acteur qui aura disparu aura besoin de deux heures ou environ pour exécuter ce qu'il aura proposé en sortant : Or les Spectateurs ne sçauroient du tout s'imaginer que ces deux heures nécessaires à celuy qui est absent se soient écoulées dans un demy-quart d'heure, durant lequel ils auront veu devant leurs yeux d'autres personnes agir, et qui auront bien employé ce temps ; de sorte que quand ceux qui ont disparu, reviennent au Thea-

tre, et qu'ils racontent ce qu'ils ont fait, le Spectateur alors trouve étrange qu'ils aient fait tout ce qu'ils disent dans ce peu de temps qu'il aura vu les autres. C'est pourquoi les Poètes ont conservé ces Intervalles, afin que la musique, qui n'est point partie de l'Action Theatrale, facilité cette agréable illusion qu'il faut faire aux Spectateurs ; car l'imagination se trompe bien plus aisément, lors que les sens ne s'y opposent point ; aussi quand nous sommes quelque temps sans voir aucun Acteur sur la Scène, et que la representation sensible est interrompue par un divertissement qui porte notre esprit ailleurs, nous prenons volontiers ces moments pour des heures entières ; outre que le désir de voir la suite de l'Action nous donne de l'impatience, et cette impatience persuade alors à nostre imagination qu'il y a déjà long-temps que nous attendons : C'est un raisonnement qui deviendra sensible à quiconque s'examinera bien soy-même durant une telle représentation.

Il faut donc que le Poète considere bien dans son Sujet quelles choses ne peuvent pas estre vues, et qu'il les rejette dans les Intervalles ; mais si elles doivent fournir quelque récit ou quelque passion, c'est où son industrie doit estre employée pour n'en rien perdre, et à quoy la lecture des Anciens est tres-utile et tres-necessaire.

Quelquefois une Action ne sera belle à voir que dans le commencement, et lors il en faut mettre sur le Theatre les Préparations et les premiers traits, et l'achever dans l'Intervalle, où derrière la Tapisserie. Ainsi voyons-nous qu'Eteocle et Polinice disputent leurs prétentions en la présence de leur Mère ; mais ils ne se battent pas devant elle. Ainsi Baro fait qu'Hermigée\* et Paradée\* mettent l'épée à la main contre Alboin\* qui s'écarte dans le Bois où il perd la vie : D'autres-fois il arrive au contraire qu'une action ne se peut bien représenter que dans la fin, et lors il faut supposer

dans l'Intervalle tout ce qui seroit impossible ou désagréable, et en porter sur la Scéne les derniers caractères qui la rendront sensible et comme présente aux Spectateurs. C'est ce que Sophocle a fait pour représenter la fureur d'Ajax, comme nous l'avons observé cy-devant. Non pas que ces choses se doivent faire toujours à la fin de l'Acte pour tomber dans l'Intervalle ; car quelquefois elles se font seulement un peu plus loin que le lieu représenté par le Theatre durant une autre Scéne, après laquelle on apprend au Spectateur ce qui vient de se passer.

Le principal avantage que le Poète peut tirer des Intervalles des Actes est, Que par ce moyen il se peut décharger de toutes les choses embarrassantes, et de toutes les superflitez de son Sujet : car s'il ne peut rien retrancher de sa matière, et qu'il craigne d'en avoir trop, il en doit supposer toutes les rencontres incommodes derrière la Tapisserie, et surtout dans ces Intervalles qui luy fourniront un temps convenable pour tout executer. Mais il doit bien prendre garde de tomber dans une faute très-grossière, et néanmoins très-commune aux nouveaux Poètes, qui est, De supposer dans l'Intervalle d'un Acte, une chose qui ne peut vraisemblablement avoir été faite sans estre venue ; ce qui arrive quand on suppose qu'elle a été faite dans le lieu de la Scéne : car étant ouvert et exposé aux yeux des Spectateurs, ils doivent vraisemblablement avoir vu tout ce qui s'y passe, ou bien il n'est pas vraisemblable que cette chose y soit arrivée, puis qu'ils ne l'y ont pas venue. Comme il me souvient d'avoir assisté à la représentation d'un Poème, d'ailleurs assez considérable, dont la Scéne estoit au pied d'un bastion\* de la ville assiégée, et sur lequel on voyoit des gens armés pour sa défense : et puis dans l'Intervalle d'un Acte, on supposa que la ville avoit été forcée et prise, sans que néanmoins on eût vu ce bastion attaqué ny défendu durant ce temps, ce qui es-

toit contre la vray-semblance ; en tout cas il falloit trouver quelque couleur pour faire entendre qu'il n'avoit pas esté besoin d'attaquer ny de deffendre la ville de ce costé là ; autrement il restoit toujours dans la pensée des Spectateurs que cette ville n'avoit point esté prise, puis qu'on n'en avoit rien apperceû. Il y a encore d'autres observations que le Poëte pourra faire aisément dans la lecture des Anciens et dans nos Représenterans.

Je n'entreray point ici dans la déduction particulière des Intermèdes, dont les Romains ont marqué les Intervalles des Actes dans la Nouvelle Comédie, apres en avoir osté les Chœurs. Je ne diray point non plus, Quand et comment les Mimes et les Embolaires les occuperent ; Quelles bouffonneries, et quelles danses y furent introduites ; Quelle musique on y employa ; Pourquoy d'ordinaire on se servoit des Flûtes, et quelles estoient celles que les vieilles Inscriptions des Comédies nomment égales ou inégales, à droit ou à gauche : tout cela ne regarde que la connoissance de l'ancien Theatre, et non pas l'art de bien faire un Poëme. C'estoit ce que j'avois entrepris de traitter dans le *Rétablissement du Theatre François*, afin de montrer Quels ornemens on pouvoit donner au nostre par ceux que l'Antiquité avoit pratiquez ; mais ne discourant ici que des reigles du Poëme, et encore fort sommairement, je m'éloignerois trop de mon dessein ; c'est assez de dire en passant que l'on en peut prendre beaucoup de lumieres dans Scaliger, Vitruve, Julius-Pollux, Vossius et autres ; même de Boulanger\* dans son Livre du *Theatre*, bien qu'il en parle avec beaucoup de desordre, et peu d'intelligence.

## CHAPITRE VII

---

### Des Scènes.

J'ay douté long temps si je devois expliquer icy les diverses significations du mot de *Scène*, parce que les Sçavans n'y apprendront peut-estre rien de nouveau ; mais enfin estant bien asseuré que les autres y trouveront quelque lumiere pour l'intelligence de plusieurs choses concernant le Theatre, j'ay pensé qu'il ne seroit point mal à propos de le faire.

Premierement donc le mot de *Scène*, en son origine et en sa propre signification, ne veut dire qu'un Couvert de branchage fait par artifice, d'où même la Feste des Tabernacles des Juifs a pris son nom de *Scenopegia*, et encore certains (a) Peuples d'Arabie celui de *Scenites*. Quelquesfois il signifie, Un ombrage naturel de quelque Antre ou de quelque autre lieu sombre et solitaire, comme (b) Virgile le prend dans l'Æneide.

Mais parce que les premieres Comédies, ou plutôt les premieres bouffonneries de la Campagne furent faites sous la Ramée, le nom de *Scène* fut donné à tous les lieux, où l'on représentoit la Comédie : Et depuis encore la Tragédie, qui avoit eû au commencement même naissance et même nom que la Comédie, estant passée dans les villes, conserva celuy de *Scène* en son entier avec celuy de *Theatre*, qui veut dire le lieu des spectacles ; mais ce mot de *Scène*, appliqué même au lieu de la Representation des Poëmes Dramatiques, se prenoit en plusieurs façons ; car quelquesfois il ne signifioit que l'endroit couvert, où les Acteurs jouent

(a) *Plin. lib. 9. cap. 28.*

(b) *Tum sylvis Scena coruscis desuper, horrentique atrum nemus imminet umbrâ. Lib. 1. Æneid.*

leurs Personnages ; d'où vient que nous disons, *Estre sur la Scéne* pour dire, *Estre visibles et en estat d'agir sur le Theatre* et ainsi l'entend (a) Pline, quand il dit, *Que la bouffonne Lucie à l'âge de cent ans, recitoit encore sur la Scéne.*

D'autres fois il signifie ce que nous appellons, *la Décoration du Theatre*, c'est à scavoir ces Toiles peintes et autres machines que nous mettons au fond et aux deux costez du Theatre, pour representer avec le plus de vray-semblance qu'il est possible, les environs du lieu où l'action du Poëme est arrivée. Et selon les trois genres de Poëmes Dramatiques, Vitruve enseigne le moyen de faire trois sortes de Scénes, ou Décorations de Theatre ordinaires et convenables à la Tragédie, à la Comédie et à la Satyrique, ou Pastoralle ; et de cette seconde signification est venu le nom de *Proscenion*, ou *Avant Scéne*, attribué par les Grecs spécialement à cet endroit du Theatre où les Histrions viennent agir et parler : et cela même a donné sujet à (b) Seneque de nommer *Scéne* les ornementis d'une pompe funèbre.

Ce nom a même esté donné à un grand Bastiment élevé dans le lieu des Spectacles, contre lequel estoit dressé le Theatre où Echafaut, et les Decorations de toiles peintes adossées ; ce qu'on apprend clairement de Vitruve, qui distingue fort bien ce bastiment nommé *Scéne* d'avec les trois especes de Décorations qui portent le même nom.

Mais enfin il s'est étendu jusques-à ce point de signifier tout ensemble, le lieu où paroissent les Histrions jouant leurs Personnages, et encore celuy où sont les Spectateurs ; et c'est en ce sens que le Juris-consulte Labeo définit la *Scéne*, au rapport (c) d'Ul-

(a) *Plin. lib. 7. c. 48. Ibi Scudery* \* ità en son *Apologie*.

(b) *Collatitiis et ad dominos reddituris instrumentis Scena haec adornatur. De Consol. ad Mart. c. 10.*

(c) *L. 1. ff. de his qui not. Infam. Scena est, ut Labeo definit, quae ludorum faciendorum causa, quolibet loco ubi*

pien. Encore est-il vray que ce terme signifioit quelquesfois, aussi bien que celuy de *Theatre*, tout cet enclos vaste et magnifique composé de grands bastimens, galeries, allées, promenoirs, siéges de Spectateurs, et places où se faisoient toutes sortes de Jeux à Rome.

Or de ces diverses significations sont procédées plusieurs obscuritez chez les Modernes, pour avoir mal entendu les Autheurs anciens, et appliqué au *Proscenion* ou *Avant-Scène* ce qu'un Autheur dit de la Décoration ; ou bien à la Décoration ce qu'il dit du bastiment. Je ne veux icy blâmer personne, ny nommer ceux qui se sont ainsi trompez, c'est assez que j'aye donné le moyen de ne pas tomber dans les mêmes erreurs à ceux qui préfereront la vérité des choses à la consideration des personnes. Le dernier sens auquel on s'est servi du mot de *Scène*, et dont nous avons seulement icy besoin, est pour signifier cette partie d'un Acte qui apporte quelque changement au *Theatre* par le changement des Acteurs. Les (a) Grecs n'en ont point usé dans cette signification, encore que les Actes de leurs Poëmes Dramatiques aient reçu la même variété que les nostres ; car ce que nous en trouvons dans les Comédies d'Aristophane et des Latins, est une addition des Interprètes et des Glossateurs. Les Latins l'ont mis en usage les premiers avec celuy d'*Acte* dans la Nouvelle Comédie, en ayant osté les Chœurs, et même je n'en ay rien veu dans aucun Autheur plus ancien que Donat. Quoy qu'il en soit, nostre Siècle l'ayant reçeu, il n'est pas mal à propos d'en mettre icy quelques Instructions nécessaires pour corriger le

*quis consistat moveaturque, spectaculum sui praebituru, posita sit in publico, privato, vel in vico, quo tamen loco passim homines spectaculi causa admittantur.*

(a) *Fabulae quidem in Actus divisio vetus est et a Poëtis ipsis : Actus autem in Scenas distributio est à Grammaticis et à vett. Terentii et Plauti codd. abest. Vossius. l. 2. c. 5. Poët.*

déréglement qui s'y est introduit. Les Anciens qui n'avoient point ces divisions d'Actes ou d'Episodes en parcellles, c'est à dire de ces choses qui estoient comprises entre deux chants du Chœur, y ont toujours conservé fort exactement la liaison des Scénes : car sachant bien que l'Acte ne pouvoit contenir qu'une seule Action sensible sur le Theatre, ils jugerent fort raisonnablement qu'il n'en falloit pas séparer les parties qui le composoient, et que tous les Acteurs qui y contribuoient quelque chose, devoient tellement attacher leurs actions les unes aux autres, que l'on n'y vist rien de desuni, ny de détaché : mais quand nos Poëtes ont commencé de travaillèr pour le Theatre, ils ont si peu connû le métier dont ils faisoient profession, qu'ils ignoroient ce que c'estoit qu'un Acte et une Scène ; ils mettoient un homme sur le Theatre simplement pour réciter tout ce qu'ils s'estoient imaginez, et l'en retiroient quand le caprice de leur Muse estoit épuisé ; apres ils en faisoient paroistre un autre ou plusieurs, qui disparaisoient de même sans aucune raison. Et qui leur eust demandé, Pourquoy leurs Acteurs paroisoient en cét ordre, ils ne l'eussent pû dire ; ainsi ce n'estoit que des Pièces détachées qui n'avoient aucune suite nécessaire, et que l'on eust pû transporter les unes devant les autres sans rien gâter : de sorte que l'on pouvoit dire que chaque Scène faisoit un Acte, puis que finissant elle laissoit le Theatre sans Action ; et même il n'y avoit pas moins de raison de mettre la musique apres châque Scène, qu'aux autres endroits marquez par le Poëte ; car nous avons veû sur nôtre Theatre un Capitan, un Poëte, et un Amant visionnaire\*, sans qu'ils eussent à faire les uns aux autres, et leurs Recits ressembloient proprement à des Oraisons de trois Escholiers qui montent successivement dans la même chaire pour faire trois Discours sans aucun rapport, liaison, ny dependance.

Or, j'ay reconnû qu'il y a quatre sortes de liaisons

de Scénes, c'est à sçavoir, de *Presence*, de *Recherche*, de *Bruit* et de *Temps*.

La liaison de *Presence* est, quand en la Scéne suivante il reste sur le Theatre quelque Acteur de la précédente, ce qui se fait en trois façons : La premiere, en mettant d'abord sur le Theatre tous ceux qui doivent agir dans un Acte, et les faisant retirer les uns apres les autres selon la diverse nécessité de leurs interests : car ceux qui restent, font une nouvelle Scéne, puis qu'il y a changement aux Acteurs qui se trouvent en moindre nombre qu'auparavant, et cette Scéne est liée à la précédente par la presence de ceux qui sont restez, et cette maniere est belle pour un premier Acte. La seconde est, lors que les Acteurs viennent sur le Theatre les uns apres les autres, sans que pas un des premiers en sorte ; car tous les nouveaux Acteurs qui surviennent, font de nouvelles Scénes toujours liées par la presence des Acteurs qui estoient déjà sur le Theatre ; et cette maniere est bonne pour un dernier Acte. La troisième est, quand les Acteurs vont et viennent selon que leurs interests le demandent, et en tel nombre qu'il est besoin : comme lors que de deux Acteurs qui se rencontrent sur le Theatre il n'y en a qu'un qui sort, le second, qui demeure seul, fait une nouvelle Scéne et la lie encore avec la suivante par les autres Acteurs qui doivent paroistre, et cette maniere reçoit tant de changemens qu'il plaist au Poëte.

La seconde liaison de *Recherche* se fait, lors que l'Acteur qui vient au Theatre, cherche celuy qui en sort ; les exemples en sont assez frequens chez les deux Comiques Latins ; mais il faut bien prendre garde que la raison, qui fait chercher l'Acteur qui se retire, soit tirée du fond de l'intrigue, et qu'elle soit sensible aux Spectateurs ; autrement ce seroit une couleur fausse, trop affectée, et sans effet. Et il faut se souvenir que cette liaison ne se fait point quand l'Ac-

teur, qui estoit sur le Theatre, en sort pour ne pas estre veù de celuy qui vient, si celuy qui vient n'e cherche celuy qui sort ; en quoy se sont trompez quelques Modernes qui pensoient avoir bien lié leurs Scènes, quand ils avoient fait retirer des Acteurs pour n'estre pas veùs de ceux qui entroient, encore que ceux qui entroient n'eussent aucun dessein de les voir ; et que même ils ne les voulussent pas rencontrer ; car en ce cas ce ne seroit pas une liaison de *Recherche* mais de Fuite, et il s'ensuivroit que les Scènes seroient liées par l'Acteur qui les delieroit.

La liaison qui se fait par le *Bruit*, est lors qu'au bruit qui s'est fait sur le Theatre, un Acteur, qui vray-semblablement a pu l'oüyr, y vient pour en sçavoir la cause, pour le faire cesser, ou pour quelque autre raison et qu'il n'y trouve plus personne : car il est certain que la Scène qui se fait par l'Acteur qui survient à ce bruit, est fort bien liée à la precedente faite par ceux qui se sont retirez, puis que le Theatre ne demeure point sans action, et que l'on ne pourroit pas y inserer le Chœur ou la musique, sans en rompre et gâter la suite : il y en a dans Plaute des exemples, dont mes Observations pourront donner quelque lumiere.

Quant à la derniere qui se fait par le *Temps*, c'est quand un Acteur qui n'a rien à démesler avec ceux qui sortent du Theatre, y vient aussi-tost apres ; mais dans un moment si juste, qu'il n'y pourroit raisonnablement venir plutôt ni plus tard. Plaute l'a pratiquée plusieurs fois, et nous en avons un exemple bien précis dans l'*Eunuque* de Terence au troisiéne Acte, où Antiphon, qui n'a rien à faire avec Chrémy avec les autres apres lesquels il paroist, dit, *Qu'il est en peine de trouver Cherea qui devoit prendre soin ce jour-là d'une débauche, que l'heure de l'assignation est passée, qu'il va le chercher dans son logis*, et le rencontre aussi-tost : Or dans la representation de la

Pièce, il est tres-sensible qu'Antiphon paroist sur le Theatre justement dans le temps qu'il falloit, et que Cherea n'avoit manqué à l'heure de l'assignation que pour s'estre abusé à l'intrigue de Parmenon, qui l'avoit fait passer pour Eunuque, aupres d'une belle fille dont il estoit amoureux. Cette liaison de Scénes, à mon avis, est un peu trop licentieuse, et à moins que de la faire avec grande justesse, et avec des couleurs bien adroites, je ne l'approuverois pas. Plaute en a même usé trop librement.

On a quelquesfois demandé, Quel doit estre le nombre des Scénes dans châque Acte ? Je croy pour moy qu'il n'y en a point de certain, il faut que le Poëte s'y conduise avec jugement : s'il y en a trop peu, l'Acte n'aura point d'agrément pour n'estre pas assez varié ; s'il y en a trop, il perdra son agrément par le grand nombre des Acteurs et le mélange des Actions ; et comme il y aura beaucoup d'agitation, il y aura peu de discours, c'est à dire beaucoup de confusq[n] et peu de lumiere. Mais il faut sçavoir que la Comédie souffre bien plus de Scénes que la Tragédie, parce qu'estant plus agissante, et la Tragédie plus passionnée, aussi luy faut-il plus de Scénes, et à la Tragédie plus de discours ; les mouvemens du corps sont pour celle-là, et les troubles de l'esprit pour celle-cy. Les Anciens ont fait quelquesfois des Actes d'une seule Scène ; mais ils ne me semblent pas assez variez, et moins encore ceux qui se font par une seule personne, comme dans Sénèque ; car je croy que dans la Tragédie l'Acte doit estre au moins de trois Scénes, et qu'il ne sçauroit estre agréable s'il en a plus de sept ou huit ; l'experience autorisera mon sentiment, ou en tout cas fournira des raisons pour le contredire et en avoir un meilleur.

Il faut que j'adjoûte icy ce que mal-aisément je pourrois mettre ailleurs avec ordre, je veux dire une difficulté que j'ay veu souvent mettre bien en peine

les Autheurs ; leur donnant (1) en même temps le moyen de s'en pouvoir démesler à l'avenir. Il arrive donc fort ordinairement dans les Poëmes Dramatiques, que pour donner fondement à des choses grandes et notables qui se doivent dire, ou quelque éclaircissement nécessaire à celles qui sont déjà dites, il est besoin d'introduire des personnes qui fassent par action Theatrale, ce que le Poëte feroit luy-même dans un autre genre de Poësie : mais comme bien souvent il ne faut pas que certains Acteurs en ayant connoissance, et que d'autres vray-semblablement n'en peuvent rien sçavoir, ou n'en doivent pas parler, pour lors il est besoin de faire une nouvelle Scène, afin d'écartier ceux qui n'en doivent rien sçavoir, et introduire les autres qui en peuvent parler ; et c'est ce que j'appelle *Scène de Nécessité*, quand elle précède ce qui suit ; ou *Scène d'éclaircissement*, quand elle oste quelque confusion à ce qui précède : mais il faut remarquer que telles Scènes estant d'ordinaire comme des pièces hors d'œuvre, elles délient quelquefois les autres, et presque toujours font languir le Theatre, ainsi que l'expérience le fait voir : Or voicy comment on peut remédier à tous ces inconveniens.

Premierement pour choisir la personne qui doit parler en ces rencontres, et l'endroit où elle doit parler, cela dépend absolument du jugement du Poëte qui doit pour s'y rendre expert, observer les deux Comiques Latins, Plaute et Terence, chez lequels il en verra plusieurs exemples adroitemment pratiquez ; et même à l'égard des Scènes de Nécessité, il en trouvera quelquesfois au commencement du Poëme, comme le Sosie de l'*Andria* et le Geta de l'*Hecyre* chez Terence, où ces deux Esclaves sont de ces personnes nommées *Protagiques*, qui ne paroisoient qu'à l'ouverture du Theatre pour l'intelligence du Sujet ; ce que je n'approuverois pas neantmoins sans beaucoup d'adresse.

(1) Que je leur donne.

Quant à cette langueur que telles Scénes apportent ordinairement au Theatre sur tout quand elles sont dans le corps de la Piéce et non pas à l'entrée ; il la faut éviter en rendant le discours de celuy qui parle, ardent et vif ; on le rend vif par les grandes figures, comme sont l'*Admiration*, l'*Exclamation*, et autres semblables : ou bien par les mouvemens de crainte, de joye, et autres fortement exprimez : autrement quoy que la chose qui se dit, soit necessaire, elle paroistra froide, morte et presque inutile, ou du moins de mauvaise grace, parce que l'affectation y sera toute manifeste, qui est le plus grand defaut où le Poëte puisse tomber.

Et pour le Dénoüement des Scénes qui luy donnent (1) quelquefois bien de la peine en telles occasions, il s'en peut empêcher, en introduisant à l'entrée d'un Acte la personne qu'il veut employer à telle Scéne, pourveu qu'elle puisse demeurer vray-semblablement avec ceux qui la suivent, ou bien retenir à la fin de l'Acte une ou deux personnes qui pourront agir à cét effet. Le plus delicat neantmoins dans la pratique, est de faire telle chose dans le milieu d'un Acte par une personne que l'on y retient pour faire la liaison de la Scéne suivante, et qui dans cét intervalle en fait elle seule une de *Nécessité* ou d'*Eclaircissement*, en prenant sujet de parler sur les interests des Acteurs qui viennent de sortir, ou de ceux qu'elle attendra ; car de cette sorte la personne ny la chose ne sont point affectées, les Scénes demeurent liées, et le Theatre est encore tout chaud des passions de ceux qui sortent, ou se rechauffe aisément par celles de ceux qui vont paroître. En tout cela neantmoins je laisse au Poëte Judicieux la liberté de disposer de ces avis, de les étendre, de les raccourcir, et de les changer, selon qu'il l'estimera nécessaire à son Sujet, pourveu qu'il évite ces inconveniens, je fais assez pour luy de les luy découvrir.

---

(1) Donne.

## CHAPITRE VIII

### *Des Monologues ou Discours d'un seul Personnage.*

Encore que je n'aye point trouvé le terme de *Monologue* chez les Autheurs anciens qui nous ont parlé du Theatre, ny même dans ce grand OŒuvre de Jules Scaliger, luy qui n'a rien oublié de curieux sur ce Sujet ; il ne faut pourtant pas laisser d'en dire mon sentiment selon l'intelligence des Modernes, pour ne me pas départir des choses qui sont receuës parmy eux. Et pour commencer par une observation nécessaire, j'advertisiray d'abord qu'on ne doit pas confondre la Monodie des Anciens, avec ce qu'aucuns appellent maintenant *Monologue* ; car bien que la (a) Monodie soit une Pièce de Poësie chantée ou récitée par un homme seul, (b) l'usage neantmoins l'a restrainte pour signifier les vers lugubres qui se chantoient par l'un de ceux qui composoient le Chœur en l'honneur d'un Mort ; et si l'on tient qu'Olympe Musicien fut le premier qui en usa de la sorte en faveur de Python, au rapport d'Aristoxene, et je m'étonne qu'un (c) Modern ait dit que la *Monodie* soit un Poëme composé sous un seul Personnage, tel que la *Cassandre* de Lycophron ; car n'estant pas même d'accord avec Scaliger touchant l'intelligence de ce simple terme Poëtique, il me semble qu'on peut bien aussi n'approuver pas son opinion.

(a) *Supra ex Philostrato.*

(b) *Monodia dicitur Cantus lugubris usū potius quām ratione, namque vox sanè latius patere debuit. Scal. Poët. Lib. 1. c. 50. Lngè aliter quām ab eruditis accipitur intellegenda, fait enim quoties è Choro prodibat unus qui defuncti memoriam lugubri carmine celebraret, etc. Idem. Lib. 3. c. 122.*

(c) *Scapula\**.

Davantage il y a des (a) Scavans qui ne veulent pas recevoir le (b) mot Grec pour l'entretien d'un homme seul, mais pour un Discours par tout semblable à soy-méme et sans aucune varieté.

J'estime donc qu'on a dit en nostre temps *Monologues*, ce que les (c) Anciens apolloient en Grec, (d) *Recit d'un seul personnage*, comme ont esté plusieurs Eglogues grecques et Latines, et plusieurs discours du Chœur dans les premieres Comédies, et que (e) Stiblin appelle *Monodie*, mettant de ce nombre le discours d'Electre seule dans Euripide, et un autre encore d'elle-même dans Sophocle, bien qu'elle parle en la presence du Chœur.

J'avoüe qu'il est quelquefois bien agréable sur le Theatre de voir un homme seul ouvrir le fond de son ame, et de l'entendre parler hardiment de toutes ses plus secrètes pensées, expliquer tous ses sentimens, et dire tout ce que la violence de sa passion lui suggère ; mais certes il n'est pas toujours bien facile de le faire avec vray-semblance.

Les anciens Tragiques ne pouvoient faire ces Monologues à cause des Chœurs qui ne sortoient point du Theatre, et si ma memoire ne me trompe, hors celuy qu'Ajax fait dans Sophocle sur le point de mourir au coin d'un Bois, le Chœur estant sorti pour le chercher, je ne croy pas qu'il s'en trouve aucun dans les trente-cinq Tragédies qui nous restent. Je scay bien que souvent on ne trouve intitulé sur les Scènes qu'un Acteur ; mais si l'on y prend garde, on reconnoistra qu'il n'est pas seul sur le Theatre, comme nous disons

(a) *Cal. pass.*

(b) μονολόγιον.

(c) *Scal. lib. 1. cap. 4 et 9*

(d) μονοπρόσωπον.

(e) *Monodia Electrae gravissima, etc. Similis Monodia apud Sophoclem. Stiblin. in Elect. Eurip.*

ailleurs; et que son discours s'adresse à des gens qui le suivent en personne, bien qu'ils ne soient point marquez dans les impressions.

Quant aux Prologues, ils sont faits ordinairement par des Personnages seuls, mais non pas en forme de Monologue ; c'est une pièce hors d'œuvre qui à la vérité fait bien partie du Poëme ancien, mais non pas de l'Action Theatrale ; c'est un discours qui se fait aux Spectateurs et en leur faveur, pour les instruire du fond de l'histoire jusques-à l'entrée du Chœur, où commence précisément l'Action selon Aristote.

Les deux Comiques Latins que nos Modernes ont imitez, ont inseré plusieurs Monologues presqu'en toutes les Comédies que nous en avons ; mais comme il y en a quelques-uns qui sont faits à propos, et d'autres contre toute raison, je n'en veux pas faire icy le jugement en détail : je diray seulement ce que j'estime qu'il faut observer pour faire un Monologue avec vray-semblance, et si l'on approuve mes sentimens, l'on pourra juger, quels sont les bons et les mauvais, tant chez les Anciens que chez les Modernes.

Premierement, il ne faut jamais qu'un Acteur fasse un Monologue en parlant aux Spectateurs, et seulement pour les instruire de quelques circonstances qu'ils doivent sçavoir ; mais il faut chercher dans la vérité de l'Action quelque couleur qui l'ait pû obliger à faire ce discours ; autrement c'est un vice dans la Répresentation, comme nous avons dit ailleurs. Plaute a souvent pris la licence d'en user ainsi, et Terence ne l'a pas entierement évité.

Secondement, quand celuy qui croit parler seul, est entendu par hazard de quelque autre, pour lors il doit être reputé parler tout bas : d'autant qu'il n'est point vray-semblable qu'un homme seul crie à haute voix, comme il faut que les Histrions fassent pour estre entendus. Je demeure d'accord avec Scaliger que c'est un défaut du Theatre et je l'excuse avec luy par la neces-

sité de la Représentation, estant impossible de representer les pensées d'un homme que par ses paroles ; mais ce qui fait paroistre ce defaut sur le Theatre, est quand un autre Acteur entend tout ce que dit celuy qui parle seul ; car alors nous voyons bien qu'il disoit tout haut ce qu'il devoit seulement penser : Et bien qu'il soit quelquefois arrivé qu'un homme ait parlé tout haut de ce qu'il ne croyoit et ne devoit dire qu'à luy-même, nous ne le souffrons pas neantmoins au Theatre, parce que l'on ne doit pas y representer si grossièrement l'imprudence humaine, en quoy Plaute a souvent peché. En ces rencontres donc il faut, ou trouver une raison de vray-semblance qui oblige cet Acteur à parler tout haut, ce que j'estime assez difficile ; car l'excés de la douleur, ou d'une autre passion, n'est pas, à mon avis, suffisant ; véritablement il peut bien obliger un homme à faire quelques plaintes en paroles interrompuës, mais non pas un discours de suite et tout raisonné ; Ou bien il faudroit que le Poëte usast d'une telle adresse en la composition de ce Monologue, que l'Acteur dût éléver sa voix en récitant certaines paroles seulement, et la moderer en d'autres ; et cela afin qu'il soit vray-semblable que l'autre Acteur qui l'écoute de loin, puisse entendre les unes comme prononcées tout haut et d'une passion qui éclateroit à diverses reprises, mais non pas les autres, comme estant prononcées tout bas. Et pour dire ce qui me semble de cette Composition, il faudroit que l'autre Acteur, apres la parole prononcée d'une voix fort haute par celuy qui feroit ce Monologue, dist quelques paroles d'étonnement ou de joye selon le Sujet, et qu'il se fascnast de ne pouvoir ouyr le reste ; quelquefois même, quand l'Acteur qui feroit le Monologue retiendroit sa voix, il faudroit que l'autre remarquast toutes ses actions, comme d'un homme qui réveroit profondément, et qui seroit travaillé d'une violente inquietude : Ainsi peut-estre pourroit-on conserver la vray-semblance, et faire un beau

jeu de Theatre ; mais en ce cas il ne faudroit pas rencontrer des Histrions présomptueux et ignorans, qui s'imaginassent faire tout admirablement, quoy qu'ils ne sceussent rien faire, ne prenant d'autres conseils que celuy de leur orgueil et de leur insuffisance; car à moins que d'avoir des gens aussi dociles que furent autrefois ceux de la nouvelle Troupe du Marest\*, on auroit bien de la peine à faire réussir une Scéne de cette qualité.

La troisième observation touchant les Monologues est de les faire en telle sorte qu'ils ayent pu vray-semblablement estre faits, sans que la consideration de la personne, du lieu, du temps, et des autres circonstances ait dû l'empêcher. Par exemple il ne seroit pas vray-semblable qu'un General d'Armée venant de prendre par force une ville importante, se trouvast seul dans la grande Place ; et partant qui mettroit un Monologue en la bouche de ce Personnage, feroit une chose ridicule. Qu'un grand Seigneur receût un affront dans la salle d'un Palais Royal, et qu'il y demeurast seul faisant une longue plainte de son malheur en luy-même, il n'y auroit pas d'apparence. Qu'un Amant eût nouvelle que sa Maistresse est en quelque grand péril, et qu'il s'amusast tout seul à quereller les Destins au lieu de courir à son secours, on ne luy pardonneroit pas dans la representation, non plus que dans la vérité. En ces rencontres donc il faut trouver des couleurs pour obliger un homme à faire éclater tout haut sa passion, ou bien luy donner un Confident avec lequel il en puisse parler comme à l'oreille ; en tout cas le mettre en lieu commode pour s'entretenir seul, et réver à son aise, ou enfin lui donner un temps propre pour se plaindre à loisir de sa mauvaise fortune. En un mot par tout il faut se laisser conduire à la Vray-semblance comme à la seule lumiere du Theatre

---

## CHAPITRE IX

### *Des A-parté, autrement, Des Discours faits comme en soy-méme en la présence d'autrui.*

Il arrive souvent au Theatre qu'un Personnage parle en la presence d'un autre qui le voit et l'entend, et que sa parole represente seulement sa pensée qui ne doit estre connuë de personne : ces discours, à mon avis, ont esté bien à propos nommez des *A-parté* par Monsieur de la Mesnardièr\* ; car comme il y a beaucoup de mots Latins qui ont passé pour François par l'usage, j'estime que sans scrupule on peut donner cours à celuy-cy.

Or on trouvera fort peu de ces *A-parté* chez les Grecs, et horsmis un vers ou deux que les Chœurs disent en quelques endroits apres le grand discours d'un Acteur, pour donner temps à l'autre de méditer sa réponse, ou quand un nouvel Acteur arrive au Theatre, il ne m'en revient présentement aucun exemple à l'esprit, soit que ma memoire me soit infidelle, ou qu'en effet il n'y en ait point : cependant sans me donner la peine de revoir trente ou quarante Poëmes pour une si legere observation, il me semble qu'on peut apprendre de là, combien il faut estre religieux en la vray-semblance du Theatre, puis qu'ils ont si rarement represen-té à voix haute les secrètes pensées d'un Acteur.

Les Latins ont pris beaucoup plus de licence ; mais Terence un peu moins que Plaute, qui fait des *A-parté* presque par tout et souvent insupportables. Senéque n'est pas plus régulier en cela qu'aux autres justesses du Theatre : car il en fait assez souvent de si longs, que dans l'*Agamemnon* Clytemnestre en fait un de dix-sept vers entiers ; c'est une assez longue réverie pour faire au moins que sa Confidente s'en étonne. Les Modernes qui ont toujoures plus imité les defauts des Anciens que

leur excellence, ont marché sur ses pas, et font ordinai-  
rement de ces discours, mais si vicieux qu'ils sont con-  
damnez par les plus grossiers du peuple.

Je sçay bien que les *A-parté* donnent quelquefois matiere à faire un beau Jeu de Theatre ; tel qu'est le discours de Meleagre\* caché derrière Atalante chez Monsieur de Benserade ; et même est-il quelquefois nécessaire d'en user ainsi, pour faire entendre aux Spectateurs un secret sentiment qu'ils ne peuvent ignorer sans demeurer dans quelque embarras, comme lors qu'un Acteur dissimule : mais d'ailleurs il est fort peu raisonnable (quoи qu'en die (a) Scaliger par une grande indulgence pour le Theatre) qu'un Acteur parle assez haut pour es̄tre entendu de ceux qui en sont fort éloignez, et que l'autre Acteur qui en est bien plus proche, ne l'entende pas ; et qui pis est, que pour feindre de ne le pas entendre, il soit reduit à faire mille grimaces contraintes et inutiles ; c'est ce que [Monsieur de] (1) la Ménardiere\* traite assés amplement et tres-judicieusement. Mais voyons si l'Art peut donner quelque moyen pour rendre ces *A-parté* sinon entierement vray-semblables, au moins supportables au Theatre quand ils y sont agréables ou nécessaires.

Pour cela je les divise en trois sortes. La premiere est, Quand deux Acteurs parlent comme en eux-mêmes de leurs interests aux deux coins du Theatre, feignans de ne se pas voir et de ne se pas entendre. La seconde, Quand un Acteur parle voyant et entendant un autre Acteur, qui est supposé ne l'entendre ny ne le voir ; de cela nous en avons dit assez au Chapitre pre-

(a) *Solum illud licere liceat (libet enim quasi comicè ludere) cum duae in Scenis proximae personae quasi in maximis intervallis ita loquuntur ut à populo procul audiantur ; illi inter se non exaudiant : hoc igitur usu Poëtarum Theatricorum consensu datum acceptumque sit, caetera omnia oportet quam proximè ad veritatem accedere.*  
Scal. l. 6. c. 3.

(1) *Mots entre crochets supprimés.*

cedent sur le sujet du Monologue que croit faire celuy qui ne voit et n'entend pas l'autre Acteur. La troisième sorte est, Quand les deux Acteurs se voyant et s'entendant tout à coup, pour certaines considerations, l'un d'eux vient à parler comme s'il n'estoit pas entendu de l'autre.

Or pour faire qu'en toutes ces rencontres l'esprit des Spectateurs ne soit pas choqué jusqu'au point de ne se pouvoir persuader de ce qu'on luy represente, voicy ce que je me suis imaginé qu'on devoit faire.

Premierement, un *A-parté* doit estre regulierement fort court et contenir fort peu de paroles, surtout quand les deux Acteurs se voyent et s'entendent au reste de l'entretien ; car j'estime pour moy que deux vers ne se peuvent souffrir, qu'un demy vers en est la plus juste mesure, et que la plus grande licence ne doit estre que d'un vers entier : mais le meilleur est celuy qui n'est que d'une seule parole, parce que même, dans la verité des choses, il nous peut échapper une parole qui ne sera pas entendue de celuy qui nous parle, ou bien à cause de l'attachement de son esprit à ce qu'il nous conte, ou pour estre mal et trop bas prononcée, c'est pourquoy Plaute, ni ceux qui l'imitent, ne se peuvent excuser d'avoir fait des *A-parté* excessifs et ennuyeux, parce qu'en ces rencontres l'Acteur qui ne parle point, est dans une si longue contrainte, qu'enfin il perd toute contenance et ne sait plus en quelle posture se mettre pour feindre qu'il n'entend pas ce qu'on dit tout haut si pres de luy.

Davantage il faut prendre bien à propos le temps pour faire cet *A-parté* ; car il n'y a rien de plus ridicule que d'interrompre sans raison un Acteur qui fait un grand récit, pour faire dire quelque parole à un autre : la Vray-semblance ne permet pas qu'un homme s'arreste ainsi tout court au milieu de son discours, et souvent même sans qu'il y ait aucun sens raisonnable achevé, comme il se peut voir en plusieurs de

nos Modernes. Il faut donc pour cét effet trouver quelque couleur adroite pour interrompre celuy qui parle, afin de donner le temps à l'autre Acteur qui doit faire son *A-parté*; et si celuy qui parle, vient à s'interrompre soy-méme pour en faire un, et dire quelque chose comme en soy-méme qui ne doive pas estre entendu, il faut que celuy qui écoute, s'estonne de ce que l'autre ne parle plus, qu'il l'oblige de continuer, et qu'il sçache quelque raison feinte ou véritable de cette interruption; autrement il seroit ridicule qu'un homme parlast et se tût à diverses reprises; sans que ceux qui l'écoutent en fussent surpris, ny sans en dire la cause: car il faut toujours supposer que celuy qui fait un *A-parté*, entretient sa pensée seulement et qu'il ne parle pas tout haut. Le Poëte doit donc prendre le temps d'une *Admiration*, d'une *Exclamation*, et de quelque autre pareil sentiment qui met une personne en estat de pouvoir demeurer quelques momens sans rien dire et sans rien écouter; et dans ces momens il pourra mettre quelques paroles, ou un demy vers dans la bouche d'un autre Acteur, et faire un *A-parté* raisonnable; les exemples en sont frequens chez les Latins, et si les Modernes n'en avoient copié que ces endroits, ils n'auroient pas si souvent peché en cette matiere.

S'il arrive que le temps consumé par l'un des Acteurs à faire son *A-parté* soit sensible à l'autre, il faut que celuy-ci dise aussi quelque parole d'étonnement sur la réverie de celuy qui a parlé le premier, afin de faire connoistre que l'Acteur qui a fait l'*A-parté*, ou parloit comme en luy-méme, et n'estoit pas entendu, ou qu'il parloit entre ses dents, et ainsi qu'il estoit difficile de sçavoir ce qu'il avoit dit. Nous en avons un exemple dans la *Mostellaria* de Plaute, où Tranion ayant fait un *A-parté*, Teuropides lui demande. (a)

(a) *Quid tutè tecum? Act. 2. Sc. 2.*

*Qu'est-ce que tu dis ainsi en toy-même ? ce qui montre que l'Esclave avoit parlé tout bas et en marmotant quelques paroles entre ses dents.* C'est encore ainsi que ce Poëte le fait dans l'*Aulularia*, lors que Staphyla ayant dit tout bas : *Qu'elle aimoit mieux estre pendue que de servir davantage Euclion avare et insensé*, Euclion répond, (a) *Voyez comment cette Peste murmure en elle-même.*

Quand deux Acteurs ne se voyent pas l'un l'autre et qu'ils font chacun leur *A-parté*, il faut toujours en mettre un dans un estat auquel vray-semblablement il ne parle point, pour donner à l'autre le temps de dire quelques paroles. Par exemple ; Si un Amant faisoit quelque plainte dans un Bois où une Dame vint pour chercher quelque chose qu'elle y auroit laissé tomber, il faudroit, ce me semble, mettre l'Amant dans un grand sentiment de douleur, panché contre un arbre, pour donner à cette Dame le temps de parler ; et puis occuper cette Dame à chercher, pour donner à cet Amant le temps de continuer ses plaintes. On peut bien juger que ces *A-parté* peuvent estre plus longs que nous n'avons dit, aussi ne sont-ils pas ordinaires.

Il y a même des occasions qui les peuvent souffrir encore plus grands, comme si l'un des Acteurs ne voit pas l'autre, et fait quelque action qui demande du temps ; celuy qui le voit, sans estre veu, peut faire un discours qui dure autant que cette action : Par exemple, si l'un des Acteurs lit une lettre tout bas, un autre peut parler comme en soy-même durant tout ce temps. Si un Avare comptoit son argent, le Voleur qui le verrroit, pourroit faire un *A-parté* durant ce calcul. J'ajoute même qu'il est nécessaire d'en introduire en ces rencontres, parce qu'il n'y a point de plus grand défaut au Theatre que de le rendre muet ; et quoy que l'on y fasse, il faut toujours qu'il y ait quelqu'un qui

(a) *Ut scelestā sola secum murmurat! Aulul. Act. 1. Sc. 1.*

parle. Les Anciens ont esté tres-soigneux Observateurs de cette regle, et les Modernes l'ont tres-souvent et mal à propos negligée, laissant quelquesfois plusieurs Acteurs sur le Theatre sans parole, ce qui est de tres-mauvaise grace et tres-impertinent, attendu que le silence ne doit point avoir de part au Theatre que dans les Intervalles des Actes ; et quand même il arrive qu'un Incident surprend de telle sorte les Acteurs, qu'ils doivent demeurer sans parole, il en faut garder un, pour exprimer leur silence et empêcher que l'action du Theatre cesse au milieu d'un Acte, ou d'une Scéne.

De ces remarques generales il sera facile, ce me semble, au Poëte de prendre ses mesures pour faire un *A-parté* raisonnable ; mais s'il veut connoistre plus clairement les considerations qui le vendent vicieux, s'il n'est ingenieusement conduit, qu'il voye ce qu'en a dit [Monsieur de] (1) la Ménardiere\* dans le sixième chapitre de sa Poëtique, où certes il en dit beaucoup de choses bien judicieuses. Il me permettra neantmoins de n'estre pas d'accord avec luy en deux seulement ; l'une est, lors qu'il dit *Que les Poëtes pourroient faire, des A-parté raisonnables si l'on avoit écrit sur l'un des costez du Theatre, Icy est la Place Royalle, et en l'autre, Icy est le Louvre* ; car le Theatre ne sçauroit cōprendre deux lieux si differens et si fort eloignez, ainsi que j'ay dit ailleurs : j'avois crû d'abord que ce n'estoit qu'une raillerie contre les Poëtes qui font cette faute ; mais quand j'ay veû dans le chapitre huitiéme qu'il construit son Theatre de telle façon qu'il y met une ville entiere, j'ay jugé qu'il en avoit parlé sérieusement et contre ce qui m'en semble. Pour la grandeur du Theatre ancien, dont il parle en ce lieu, et qui contenoit trente toises de face chez les Romains, un *A-parté* fait contre la vray-semblance n'y pouvoit pas estre plus supportable que sur les nostres ; parce

(1) *Mots entre crochets supprimés.*

que l'Acteur qui parloit estoit toujours bien plus pres de l'autre que l'on feignoit ne l'entendre pas, que des Spectateurs qui l'entendoient bien. L'autre difference de nos sentimens est, en ce qu'il allegue Scaliger au chapitre vingt-unième du Livre premier de sa Poétique, pour condamner les *A-parté* du Theatre : car Scaliger n'en parle en cet endroit, ny pres ny loin, et ne dit point en latin ce que porte en François la grande allegation que nous y lisons. Il décrit en ce Chapitre le Theatre ancien, et après avoir parlé de la Scène qui representoit les maisons des Acteurs, de l'Avant-Scéne où ils paroisoient, et de l'Orchestre destinée aux Musiciens et aux Danceurs, il reproche aux François de son temps d'avoir tellement ignoré l'Art du Theatre, qu'ils n'avoient pas seulement une toile peinte, ou une tapisserie pour cacher les choses et les personnes qui ne devoient pas estres vœués, voicy comme il en parle.

(a) *Dans la Gaule, dit-il, ils jouent maintenant les Comédies de telle sorte, que toutes choses sont exposées aux yeux des Spectateurs, toutes les Décorations se voyent sur l'Echafaut, les Personnages ne disparaissent jamais, ceux qui se taisent sont reputez absens ; mais certes il est bien ridicule que les Spectateurs connoissent bien que tu entends et que tu vois et que toy-même n'entende pas ce qu'un autre dit de toy-même en ta presence, comme si tu n'estois pas où tu es ; et neantmoins le plus grand artifice du Poëte est de suspendre les esprits, et de leur faire toujours attendre quelque nouveauté ; mais là, il ne se fait rien de nou-*

(a) *Nunc in Galliâ ita agunt fabulas, ut omnia in conspectu sint, universus apparatus dispositus sublimis sedibus. Personae ipsae nunquam discedunt, qui silent pro absentiis habentur. At enimverò perridiculum ibi spectatorem videre te audire, et te videre, te ipsum non audire quae alius coram te de te loquatur : quasi ibi non sis ubi es. Cùm tamen maxima Poëtae vis sit suspendere animos, atque eos facere semper exspectantes. At hic tibi novum sit nihil, ut prius satietas subrepatur, quā obrepatur fames. Scal. Lib. 1. cap. 21. Poët.*

*veau, et l'on est plustost rassasié qu'en appétit.* Voilà comme Scaliger a parlé de l'ancien Theatre des François, et je me suis servi de cette autorité dans le 1. Chapitre du 1. Livre pour montrer dans quelle imperfection le Theatre estoit en sa naissance, à quel point on l'a déjà porté, et jusques à quelle splendeur on le pourroit éléver à l'exemple des Anciens. Je scay bien que cette vieille methode et tres-mauvaise de nos premières Comédies, avoit beaucoup de ressemblance avec les mauvais *A-parté* de Plaute et des Modernes, et que les dernières paroles de Scaliger s'y pourroient rapporter les accommodant un peu au sens ; mais ce ne fut jamais son dessein d'en parler en ce lieu, comme il sera tres-facile de reconnoistre à tous ceux qui liront ce qu'il y écrit de la Fabrique du Theatre ancien.

---

## CHAPITRE X

---

### *Des Stances.*

Nous avons souvent observé que les Stances inserées dans le milieu d'un Poëme Dramatique, ont assez bien réussi sur nostre Theatre, en partie par l'humeur des François qui s'ennuyent des plus belles choses quand elles ne sont point variées, et qui ne desirent que les nouvelles, et les bizarreries portant quelque apparence de nouveauté ; en partie aussi par la nature de cette Poësie qui enferme toujours dans châque Stance quelque pointe d'esprit, ou quelque agrément particulier. Mais les Poëtes les ont quelquefois mises dans la bouche de leurs Acteurs avec si peu de vray-semblance, qu'ils ont rendu méprisables et ridicules les plus excellens endroits de leurs Ouvrages, et qui leur avoient le plus coûté : c'est pourquoy j'estime qu'il ne sera pas inutile d'expliquer icy mes sentimens sur cette matiere, et de donner autant que je pourray, les moyens de conserver cette beauté du Theatre, en l'accordant avec la vray-semblance qui en est la regle universelle.

Pour l'entendre, il faut présupposer, Que les grands vers de douze syllabes, nommez *Communs* dans les premiers Autheurs de la Poësie Françoise, doivent estre considerez au Theatre comme de la prose : car il en est de ces sortes de vers comme des Iambes, qui selon la doctrine d'Aristote furent choisis pour les Tragédies par les Anciens, à cause qu'ils approchent plus de la prose que tous les autres, et qu'ordinairement en parlant Grec ou Latin, on en fait sans y penser. De même donc en est-il de nos grands vers que nous avons emploiez à ce même Poëme, et qui furent peut-estre nommez *Communs*, parce que communément châcun en

fait sans peine et sans prémeditation dans le discours ordinaire. Et les anciens Comiques Grecs et Latins ayant à representer le langage du peuple, qui n'est pas si grave ny si cadencé que celuy des Grands, pratiquerent une sorte de vers plus déreglée et plus approchante de la prose que les Iambes ; et tout ce qui est au Theatre, estant l'image de quelque autre chose, ces grands vers, qui ne sont pas du langage commun et usité parmy les hommes, ne representent rien que la prose dont on se sert pour s'expliquer en parlant ensemble : de sorte que comme on ne doit pas donner deux images différentes d'une même vérité, quand on vient à changer de vers on entend representer quelque autre chose différente : En un mot, les Stances sont considerées comme des vers qu'un homme auroit pû dire en l'estat auquel on le met sur le Theatre, mais encore comme des vers Lyriques, c'est à dire, propres à chanter avec des instrumens de musique, et qui pour cet effet ont leur nombre limité, leur repos semblable, et leurs inégalités mesurées.

Pour rendre donc vray-semblable qu'un homme recite des Stances, c'est à dire qu'il fasse des vers sur le Theatre, il faut qu'il y ait une couleur ou raison pour authoriser ce changement de langage. Or la principale et la plus commune est, que l'Acteur, qui les recite, ait eu quelque temps suffisant pour y travailler, ou pour y faire travailler ; car certes il est bien peu raisonnable qu'un Prince, ou une grande Dame au milieu d'un discours ordinaire s'avise de faire des vers Lyriques, c'est à dire, s'avise de chanter, ou du moins de reciter une chanson ; ce qui est d'autant plus insupportable, que souvent nos Poëtes ont mis des Stances dans la bouche d'un Acteur parmy les plus grandes agitations de son esprit, comme s'il estoit vray-semblable qu'un homme en cét estat eût la liberté de faire des chansons. C'est ce que les plus entendus au métier ont tres-justement condamné dans [le plus

fameux] (1) de nos Poëmes, où nous avons vu un jeune Seigneur recevant un commandement qui le reduisoit au poinct de ne sçavoir que penser, que dire, ny que faire, et qui divisoit son esprit par une égale violence entre sa passion et sa generosité, faire des Stances\* au lieu même où il estoit c'est à dire composer à l'improviste une chanson au milieu d'une ruë ; les (2) Stances [en estoient (3) fort belles, mais elles] n'estoient pas bien placées ; il eût fallu donner quelque loisir pour composer cette agréable plainte. Dans ces rencontres donc il faut que l'Acteur ait disparu durant un intervalle d'Acte au moins, afin qu'ouvrant l'Acte suivant par des Stances, ou les récitant dans la premiere Scéne qu'il y fera, il reste vray-semblable dans l'esprit des Spectateurs, qu'estant éloigné, il s'est occupé à la meditation de son bon-heur, ou de son mal-heur, et qu'il a composé ces beaux vers. Nous en avons un bel exemple dans l'*Andromache* d'Euripide, où cette Princesse infortunée interrompt la suite des vers lambiques pour réciter une Elegie, c'est à dire une plainte de ses malheurs, qui pouvoit bien avoir été faite depuis le temps qu'elle estoit captive entre les mains des Grecs. Je ne m'arréteray point ici à donner des exemples du bon ou mauvais usage que nos Poëtes ont fait des Stances en plusieurs occasions, d'autant qu'il est aisé de le juger par cette regle que nous avons posée

Ce n'est pas que l'on ne puisse en beaucoup de rencontres mettre des Stances, c'est à dire des vers en la bouche des Acteurs, sans leur donner aucun loisir de les faire, pourveu qu'il soit vray-semblable qu'ils aient été faits sur le champ, comme un Oracle pour lequel la Divinité, qui le rend, n'a pas eû besoin de temps, comme elle n'en peut avoir pour répondre : Autant en peut-on dire si l'on faisoit sur le Theatre quelque

(1) *Mots entre crochets remplacés par* : un.

(2) Ces.

(3) *Mots entre crochets supprimés.*

dispute entre des Poëtes, pour sçavoir lequel feroit mieux des vers à l'improviste ; car en ce cas il seroit de l'essence de l'action Theatrale, je veux dire, tres-vray-semblable que tout cela auroit esté fait sans pré-meditation. Il en est de même d'un Acteur que l'on supposeroit avoir esté sur le champ surpris de quelque grand et noble Enthousiasme, ou que l'on feindroit avoir la facilité de composer à l'improviste, ou qu'une fiévre chaude eust rendu Poëte, comme il est arrivé à quelques uns, ou qui dans sa phrénnésie eust accoutumé de faire des vers, comme on écrit du Tasse Italien, et Aristote d'un autre Poëte de son temps, qui ne faisoient point de vers que durant l'accez de leur fureur. En un mot il faut que le Poëte donne du temps à son Acteur pour faire des vers, ou qu'il trouve une raison extraordinaire, mais probable, pour en composer sur le champ ; autrement les Stances, bien qu'excellentes et agréables, pecheront contre la vray-semblance du Theatre, et representeront ce qui ne sera point du tout, ce qui ne pouvoit estre, ou ce qui ne devoit pas estre dans la vérité de l'Action.

---



# LIVRE QUATRIESME

---

## CHAPITRE PREMIER

---

*Des Personnages ou Acteurs, et ce que le Poëte y doit observer.*

On ne doit pas attendre icy des instructions pour ceux qui joüent la Tragédie, ou la Comédie ; je regarde en ce discours le Poëte seulement, et non pas les Histrions : ce chapitre est composé de quelques observations tres-necessaires pour une parfaite disposition du Poëme Dramatique, et qui conviennent aux Personnages que l'on y veut introduire. Mais avant que d'entrer dans les Instructions, il ne sera pas inutile, ce me semble, d'avertir le Poëte d'une chose qui doit nous donner occasion de faire un souhait en faveur de notre Theatre, en nous faisant connoître la magnificence des anciennes Representations et l'imperfection des nostres ; c'est qu'en plusieurs endroits des Poëmes Grecs et Latins, où nous ne trouvons qu'un Acteur nommé dans les distinctions des Actes selon nos impressions, il ne venoit pas seul sur le Theatre, quand c'estoit un Prince, une Princesse, ou quelque autre personne de condition ; mais il estoit suivi d'un grand nombre de gens, convenable à sa qualité ; tantost d'une troupe de Courtisans, quelquefois de Soldats, et d'autrefois de Personnes propres à l'action du Theatre, comme de Chasseurs et autres sortes de Suivans. Nous trouvons même qu'un Bourgeois avoit à sa suite plusieurs valets, et si une Courtisane estoit supposée de condition libre et maistresse de ses actions, on la voyoit

accompagnée de plusieurs Servantes : enfin les personnes considerables ne paroisoient point sans une grande suite conforme à leur qualité, si ce n'estoit que par quelque raison particulière ils fussent obligez d'estre seuls, ce que l'on reconnoist aisément, ou par les vers, ou par la nature de l'action qui veut estre faite sans témoins, comme lorsqu'Ajax se tuë dans Sophocle. Ce que les Anciens ont ainsi pratiqué pour deux raisons : l'une pour remplir leur Theatre qui estoit six fois plus grand que le nostre ; et l'autre, pour rendre la Representation plus magnifique ; au lieu que maintenant cinq ou six personnes s'embarrassent, quand elles paroissent sur la Scéne, et que nos Comédiens ne pourroient pas faire une si grande dépense pour le seul ornement de leurs representations.

Mais afin qu'on puisse voir cette vérité, il ne faut lire que les *Sept à Thebes* d'Eschyle, où Eteocle, qui ouvre le Theatre, semble estre seul à cause qu'il n'y a que luy qui parle, et neantmoins il est manifeste qu'il estoit suivi d'un grand nombre de personnes ausquelles même il adresse sa parole et leur donne differens ordres pour la defense de la ville.

Oreste semble estre seul dans *l'Electre* d'Euripide, et neantmoins on voit qu'il parle à plusieurs valets qui le suivent, ausquels il commande d'entrer dans la maison de sa Sœur qui ne le reconnoissoit pas, et qui se plaint à son Mari de ce qu'il avoit reçu tant de personnes, et en apparence de condition noble.

(a) Plaute fait revenir Theuropides de la campagne suivi d'un grand nombre de valets, comme il se voit assez clairement par le discours de Tranion, luy disant, *Qu'il met tous ceux de sa suite en peril, et qu'ils ne doivent pas toucher la porte de sa maison*, à cause d'un phantosme que ce fourbe d'Esclave luy disoit s'estre emparé du logis depuis quelque temps. Et Te-

(a) *Mostellar. Act. 2. Sc. 2.*

rence, dans le premier vers de sa premiere Comédie, nous monstre bien que le bon-homme (a) Simon ne vient pas sur la Scène avec Sosie seulement, mais avec plusieurs autres valets qui portoient ce qu'il avoit acheté pour préparer en apparence les Nopces qu'il supposoit, comme il est expliqué plus clairement dans la suite.

Jusques-là même que dans la troisième Comédie de Terence, (b) Bacchide, qui n'estoit qu'une Courtisane, sans autre qualité recommandable que sa débauche, avoit plus de dix servantes à sa suite, comme Crèmes le dit en termes exprez.

Et c'est ce qui a donné lieu à une erreur fort considérable dans quelques interprètes d'Euripide; car n'ayant pas pris garde qu'Hypolite est suivi d'une troupe de Chasseurs avec lesquels il revenoit chantant une Hymne en l'honneur de Diane, on a crû qu'il estoit seul, et que ceux qui chantoient, faisoient le Chœur de la Tragédie, au lieu que le Chœur est composé de femmes servantes de Phedre, n'arrivant au Theatre qu'apres qu'Hypolite et les Chasseurs ont chanté leur Hymne, et desquelles il y en a une qui s'entretient quelque temps avec luy sur le respect qu'on doit à Venus, et qui vray-semblablement faisoit le Coryphée: apres quoy Hypolite commande à ses gens d'entrer dans la maison pour lui preparer à disner, et d'où ils sortent apres pour le suivre encore, lors que par l'ordre de son pere il est contraint de se retirer.

Sur quoy je ne puis oublier ce que Plutarque écrit en la vie de Phocion, Qu'un Comédien, qui representoit une Reyne, ne vouloit pas venir sur le Theatre sans un grand nombre de Suivantes, et pour cela les

(a) *Vos istaec intrò auferte, abite. Act. 1, Scen. 1. Andr. Paululùm obsoni, etc. olera et pisciculos minutos. Act. 2. Scen. 2.*

(b) *Ancillas secum adduxit plus decem oneratas veste atque auro, Act. 3. Scen. 2.*

Acteurs ne paroissant pas assez tost, Melanthius Chorague ou l'Entrepreneur qui devoit fournir toutes les choses necessaires à l'ornement de la Piéce, le poussa sur le Theatre, en disant ; *Ne vois-tu pas que la femme de Phocion, qui gouverne toute la Republique, marche tous les jours par la ville avec une seule Demoiselle ?* dont tout le peuple se mit à rire, et par cette raillerie excusa le defaut de cette representation. Ce qui doit au moins apprendre à nos Poëtes, qu'il ne faut pas prendre la connoissance exacte des Piéces anciennes par les notes et les distinctions apparentes qui sont dans nos imprimez, mais par une lecture exacte de ces excellens Ouvrages ; et que si nos Comédiens ne peuvent pas orner nostre Theatre par une si grande pompe de personnes de condition et d'habillemens, ils ne doivent pas neantmoins negliger de faire parler leurs principaux Acteurs à plusieurs personnes, comme quand ils pourront trouver de grands Seigneurs assez gene-reux pour contribuer à ces illustres dépenses : Mais venons aux observations nécessaires dans la pratique.

Pour la premiere, on a souvent demandé, Combien on pouvoit mettre de Personnages parlant et agissant sur le Theatre dans une même Scéne ? Quelques-uns ont répondu, Qu'on n'y en pouvoit mettre que trois, et se sont fondez sur ce qu'Horace en a dit dans son Art Poëtique ; mais cette Réponse si generale est trop hardie dans une matiere, où les experiences sont faciles, et où elles doivent decider toutes sortes de Questions, joint que l'autorité d'Horace n'en est pas un bon fondement, parce qu'en cette occasion elle est alle-guée sans estre entenduë. Il est bien vray, comme nous l'avons déjà dit, qu'au commencement la Tragé-die n'avoit qu'un Acteur, quelquesfois recitant tout seul les Episodes, et d'autres fois parlant avec ceux qui composoient le Chœur ; qu'apres elle en receut deux ; et enfin trois que Sophocle y introduisit ; et que le Theatre s'estant élevé de son temps à une esti-

me qui depuis n'a jamais esté rétablie, ceux qui nous ont donné l'Art Poétique, se sont efforcez autant qu'ils ont pû, de conformer leurs regles à la pratique de ce Poëte, et de ses contemporains. Et c'est pour cela que les Grecs ne mettent guere que trois Acteurs parlans sur le Theatre le quatrième estant ordinairement muet, non pas à la verité toujours comme a voulu (a) Diomede ; et en effet quand trois Acteurs principaux dis-  
courent dans une même Scène, elle est assez bien rem-  
plie. Mais la réponse à cette demande n'est pas bien  
faite par le nombre des Acteurs simplement, car elle  
doit estre réglée par l'ordre, ou la confusion qui pour-  
roit estre au Theatre. Il faut donc dire, à mon avis,  
(b) Que l'on peut mettre et faire agir dans une Scène  
tant d'Acteurs que l'on voudra, pourveû que le nom-  
bre, et leurs discours ne confondent en rien l'intelli-  
gence des Spectateurs ; et il n'y aura point de con-  
fusion quand leurs noms et leurs interests seront con-  
nus suffisamment, et autant qu'il est nécessaire pour  
l'action qui se traite en cette Scène. *Que trois Acteurs*  
*n'apportent jamais de confusion au Theatre*, la chose  
est évidente, puis qu'il n'y a point d'esprit si simple  
qui n'en puisse distinguer aisément les paroles et les  
desseins, et que c'est pour cette considération que quel-  
ques-uns en ont voulu faire comme une règle générale : *Qu'il y a peril de porter quelque desordre dans l'intelligence des Spectateurs quand on excede ce nombre, et que neantmoins il n'y a pas nécessité absolue de l'observer toujours.* Cela dépend de l'adresse du Poëte, qui doit considerer son Sujet, et combien de personnes  
doivent nécessairement agir selon les premières dispo-

(a) *In graeco Dramate ferè tres personae solae agunt, quia quarta semper muta ; At Latini scriptores complures personas in fabulas introduxere, ut speciosiores frequentiâ fierent. Idem. Diomed. Lib. 3 de Poëm. gener.*

(b) *Quatuor in eâdem Scenâ loqui nulla Retigio est. Scal. l. 3. c. 97.*

sitions de sa Pièce ; car s'il est besoin de faire agir et discourir quatre, ou cinq Personnages, et qu'il le fasse avec distinction et sans obscurité, je ne croi pas que personne luy voulust imputer d'avoir failli contre les regles du Theatre ; puis qu'il ne feroit rien contre la vray-semblance des actions humaines, ny qui fust desagréable aux Spectateurs. Les exemples en sont assez ordinaires chez le Comique Grec, et les deux Latins ; et si l'on considere bien les paroles d'Horace, on connoistra qu'il n'a pas absolument deffendu de mettre quatre personnages sur le Theatre dans une même Scène ; mais qu'il donne seulement avis au Poëte de prendre bien garde que (a) le quatrième venant à parler, ne s'embarrasse mal à propos avec les autres, et n'apporte de la confusion à leurs discours. L'experience nous l'aprend assez clairement dans les Conseils et les jugements\* que nous voyons, et peut-estre trop souvent, sur nos Theatres, car l'Accusateur, le Criminel, et les Juges, bien qu'au nombre de sept ou huict Acteurs, parlent, contestent et agissent, sans que l'on y trouve rien à redire, d'autant que leurs personnes et leurs interests sont tellement connus du Spectateur, qu'il distingue sans peine tout ce qu'ils disent et tout ce qu'ils font. Tant il est vray qu'il ne faut pas resoudre cette Question par le nombre des Acteurs, mais par la confusion qui se peut rencontrer dans les entretiens et les actions de ceux qui paroissent.

La seconde est, Que le Poëte ne doit mettre aucun Acteur sur son Theatre qui ne soit aussi-tost connu des Spectateurs, non seulement en son nom et en sa qualité ; mais encore au sentiment qu'il apporte sur la Scène : autrement le Spectateur est en peine, et tous les beaux discours qui se font lors au Theatre sont perdus ; parce que ceux qui les écoutent, ne savent à qui les appliquer. Et de là souvent est-il arrivé que

(a) *Ne quarta laboret.*

vingt et trente vers excellens ont passé pour inutiles et froids, [Et] (1) parce que le Spectateur ne connoissoit point celuy qui les proferoit, ny quel motif il avoit de parler ainsi. J'ai veu depuis peu de temps une Piéce, où pas un Acteur n'estoit nommé, excepté deux, dont les noms ont été changez par l'Autheur ; jusques là même qu'apres la Catastrophe, on ne sçavoit de quel pays estoient les Acteurs, ny si le Sujet estoit tiré de l'histoire d'Angleterre ou d'Espagne. Or on ne verra point que les Anciens manquent jamais à cette regle, à quoy les Chœurs, qui ne sortoient point du Theatre, leur estoient fort utiles pour les personnages qui leur pouvoient estre connus ; car si-tost qu'il en paroisoit un nouveau sur le Theatre, le Chœur le nommoit avec quelques paroles d'un sentiment de crainte, d'étonnement, ou de joye, selon ce que le Poëte vouloit apparemment faire entendre de leur venuë dans l'estat présent des affaires : mais s'il estoit étranger et inconnu au Chœur, il faisoit lui-même entendre ce qu'il estoit, en donnant quelques traits de sa bonne ou mauvaise fortune ; ou bien l'un de ses Confidens le declaroit sans affectation, soit en plaignant son malheur, ou en redoutant l'issuë de son entreprise, ou enfin en approuvant l'effet de sa generosité. Quant à nous qui n'avons point de Chœurs, il faut, au lieu d'eux, faire parler quelques-uns des Acteurs qui sont déjà sur la Scéne ; et quand un Acte s'ouvre par des Acteurs nouveaux ; ou bien quand ils sont inconnus à ceux qui sont sur la Scéne, il faut employer les deux autres moyens dont nous venons de parler ; c'est à dire, faire entendre ce qu'il sont, ou par leur bouche, ou par celle de quelqu'un de leur suite. Les exemples en sont trop frequens chez les Anciens pour en alleguer aucun, puis qu'à l'ouverture d'un Dramatique Grec, on verra la preuve de ce que je mets en avant. S'il

(1) *Mot entre crochets supprimé ; ajoute en note : V. ma seconde dissertation\* sur le Sertorius.*

est nécessaire qu'un Acteur soit inconnu aux Spectateurs, même jusqu'à son nom, ou à sa condition, pour leur donner le contentement d'une ingénieuse Reconnaissance, ils faut au moins qu'ils sachent que son nom et sa condition ne sont pas connus : que s'il est pris pour autre (1) [qu'il n'est pas] (2), il faut considérer s'il est besoin, pour l'intelligence des Spectateurs, qu'on cache ses noms, et ses deux (3) conditions, ou seulement celuy qu'il porte à faux, et lever toute la confusion qui pourroit rester au Théâtre ; encore faut-il que les Spectateurs conçoivent d'abord quelque chose en général touchant les intérêts de ce nouvel Acteur, non pas à la vérité jusqu'au point de découvrir, ou de prévenir aucun incident ; mais autant qu'il leur est nécessaire pour entendre ce qui se doit dire, et passer en ce moment devant leurs yeux.

La troisième est, qu'en supposant ce que nous avons établi ci-dessus de l'Unité du lieu, il faut savoir, Que tous les Acteurs qui paroissent au Théâtre, ne doivent jamais entrer sur la Scène sans une raison qui les oblige à se trouver en ce moment plutôt dans ce lieu-là qu'ailleurs ; autrement ils n'y doivent pas venir, et en beaucoup d'Acteurs il ne sera pas vraisemblable qu'ils y soient venus : Comme si la Scène représentoit un Camp, il ne seroit pas vraisemblable qu'une Reyne sortist de sa Tente pour se plaindre de son malheur aux Dieux, et à sa Confidente seulement ; ces plaintes se doivent faire dans le Cabinet : ce n'est pas que l'on ne puisse représenter en certains lieux ce qui n'y doit pas arriver d'ordinaire ; mais il faut trouver une couleur tirée de la vérité de l'Action, pour mettre les Acteurs dans ces lieux, où puis après on leur fait dire et faire, par adresse tout ce qu'on veut. Com-

(1) Pour un autre.

(2) *Mots entre crochets supprimés.*

(3) Deux noms et ces deux.

me dans l'exemple proposé, cette Reyne pourroit sortir de sa Tente; sous pretexte de n'oser y parler librement, ou par quelque impatience de sçavoir des Nouvelles qu'elle attendroit, ou pour voir l'ordre d'un Camp, ou pour se divertir à la promenade; et puis par une reflexion d'esprit sur ses affaires presentes, faire des plaintes et des recits selon l'intention du Poëte. Mais il ne faut pas tomber dans l'inconvenient de quelques Modernes, qui le font si grossierement que cela paroist trop affecté: il faut que le Spectateur découvre presque insensiblement la raison qui ameine l'Acteur sur la Scéne; il faut luy faire sentir, et non pas luy faire toucher au doigt; et se souvenir toujours que tout art qui se découvre trop, perd la grace de l'art. Il en doit estre de même de la sortie des Acteurs; car s'ils ne quittent le lieu de la Scéne avec raison, il sera vray-semblable qu'ils y devoient demeurer encore: de sorte qu'il faut toujours qu'ils se retirent, ou pour quelque affaire qui les oblige de se trouver ailleurs, ou par quelque consideration qui ne leur permette pas de s'arréter davantage dans le lieu de la Scéne; comme lors qu'un homme craint d'estre poursuivi par ses ennemis, ou qu'il conçoit de l'horreur d'un lieu qui luy remet en memoire quelque grand déplaisir: ce n'est pas que la raison, qui fait venir ou sortir les Acteurs du Theatre, doive toujours avoir son effet; au contraire, moins les choses réussissent selon les premières apparences, plus elles sont agréables. Il est de la beauté du Theatre que tout s'y choque, et produise des évenemens imprevéus; et quand un Acteur est sur la Scéne, il dépend de l'esprit du Poëte d'en établir le bonheur ou le mal-heur, comme il lui plaist, encore que la raison qui l'y fait paroître, n'ait rien de commun avec ce qu'il y rencontre. Et pour la pratique de cette regle, je conjure nos Poëtes de bien observer avec quel artifice les Anciens s'y sont gouvernez; car la lecture d'un Poëme, principalement de Sophocle leur donnera

plus de lumiere pour connoître la delicatesse qu'il y faut employer, que toutes les allegations dont je pourrois grossir cet Ouvrage.

Touchant la quatrième, j'ay quelquefois oüy disputer, Si dans un même Acte un même Acteur pouvoit paroître plusieurs fois ? Les opinions en ont été fort differentes, voicy mon avis. Premierement pour bien répondre à la Question, il faut distinguer les Poëmes ; car dans la Comédie, dont les Personnages sont pris du menu peuple, tous jeunes Débauchez, Esclaves fort empressez, Femmes étourdies, ou Vieillars fort affairez, il n'y a pas d'inconvenient de la part des Personnages, que les mémes ne puissent paroître plusieurs fois dans un même Acte, parce que ce sont des gens dont les négoces sont de petite consideration, les actions promptes, la maniere de vivre inquiete, et dont souvent les intrigues sont renfermées dans l'étendue de leur voisinage ; si bien qu'ils n'ont pas besoin d'un longtemps pour aller et venir. On en peut dire autant de la Pastorale, dont les Acteurs ne sont d'ordinaire que de condition basse et champêtre ; mais dans la Tragédie, où sont les Roys et les Princes, les grandes Dames et les personnes de condition, cela ne me semble pas facile ny raisonnable ; parce que leur maniere de vivre est tout differente des premiers ; leurs actions ont beaucoup de gravité, leurs intrigues sont ordinairement avec des personnes éloignées, leurs desseins grands, et qui ne s'exécutent que par des moyens lents, et avec beaucoup de circonspection ; de sorte qu'il faut plus de temps regulierement pour faire mouvoir les ressorts de leurs affaires. Secondelement en l'un et en l'autre de ces deux Poëmes, il faut considerer la condition de la personne qui revient plusieurs fois sur le Theatre dans un même Acte, parce que cela ne seroit pas étrange d'un valet ; mais d'un homme de condition la chose seroit peu vray-semblable, et plus encore d'une femme, si quelque raison particulière ne l'obligeoit à courir

et précipiter son action, sans pécher contre la bien-scéance. En troisième lieu, il faut examiner, Si l'Acteur va loin. Si ce qu'il a fait, a demandé beaucoup de temps, S'il a eû quelque sujet de revenir promptement, et les autres circonstances de son action : car le lieu où il va estant fort proche, n'y ayant affaire que pour peu de temps, et estant obligé de revenir sur ses pas, j'estime qu'il n'est pas contre les règles de voir en ce cas dans un même Acte un Personnage deux fois sur le Theatre. Plaute en use fort ingénieusement en quelques endroits de ses Comédies, mais il ne me souvient pas qu'il y en ait aucun exemple dans les Tragiques anciens, et je ne crois pas que cela vaille la peine de les relire. [Monsieur (1) Corneille l'a fait dans les *Horaces*\*, où nous avons vu son Héros revenir pour une seconde fois dans un même Acte parce qu'il n'allait que de la salle de son Palais dans la chambre de son père, pour prendre congé de lui avant que d'aller au combat.] Je conseillerai néanmoins au Poète de le faire tout le moins qu'il luy sera possible, et avec beaucoup de circonspection (2) ; car quelques considérations qu'il y employe, j'ay toujours trouvé dur et choquant de voir une personne de condition aller et venir si promptement, et agir avec apparence de précipitation.

La cinquième Observation regarde une chose ordinaire aux Anciens, et que les Modernes n'ont pas toujours observée ; à savoir, De faire toujours paroître leurs principaux Acteurs ou Héros, à l'ouverture du Theatre, et certes avec grande raison ; parce que leurs personnes estant considérées comme le sujet de tous les biens, et de tous les maux de la Scène, et comme un Centre où toutes les lignes se doivent joindre, les Spectateurs d'abord les désirent voir, et tout ce qui

(1) *Passage entre crochets supprimé.*

(2) Discréption.

se dit, ou se fait auparavant leur arrivée, leur donne plus d'impatience que de plaisir, et souvent est compté pour neant ; outre que les Spectateurs prenant bien souvent le premier Acteur de condition pour le Heros, se trouvent dans l'embaras et dans la confusion, quand apres ils viennent à découvrir que cela n'est pas : En quoy se sont lourdement trompez ceux qui ont differé de mettre un principal Acteur sur le Theatre, jusques au troisième et quatrième Acte, car cela jette dans l'esprit des Spectateurs tant d'impatience et d'incertitude, qu'il est apres bien mal-aisé de les satisfaire : ce n'est pas qu'en quelques occasions on ne puisse bien à propos un peu differer à mettre le principal Acteur sur le Theatre ; mais il faut que cela donne quelque grace extraordinaire à la Piéce, et que le Spectateur n'en soit point du tout embarassé.

Quand à la sixième Observation, les principaux Personnages doivent paroistre le plus souvent, et demeurer le plus longtemps qu'il est possible sur le Theatre ; parce que ce sont toujours les meilleurs Acteurs, et partant qui donnent plus de satisfaction à ceux qui les écoutent ; parce qu'ils sont toujours les mieux vêtus, et partant les plus agréables au peuple, qui se laisse prendre à toutes les graces exterieures ; parce qu'ils ont les plus belles choses à dire, et les plus grands sentimens à faire éclatter, en quoy consiste, à vray dire, toute la force et tous les charmes du Theatre ; Et parce que enfin ils ont à soutenir en leurs personnes les plus notables évenemens de l'histoire, de sorte qu'en les voyant, le Spectateur espere et craint pour eux, il se réjouit et s'afflige avec eux, et les considerant comme le but où s'addressent tous les traits de la bonne et mauvaise fortune de la Scéne, il ressent toujours, quand ils paroissent, quelque émotion d'esprit ou quelque passion selon l'estat present des affaires ; et je ne puis approuver Senéque qui fait dire 22. vers à Agamemnon et rien plus, dans tout un Poë-

me où il meurt et dont il est le principal Personnage. Ce n'est pas que pour y éviter (1) ce défaut, le Poète doive faire des violences extraordinaires à son Sujet ; car les plus belles choses dites et faites à contre-temps perdent toute leur grace ; mais il faut qu'il presse un peu son imagination en ces rencontres, et qu'il trouve des adresses pour ne rien faire par force, et ne rien perdre pourtant des beautes qui peuvent naître de la presence des principaux Acteurs. Et le seul avis que je puis donner en general (car le reste depend du fond du sujet) est, De ne point faire par récit, ce que les principaux Acteurs peuvent vray-semblablement faire eux-mêmes sur la Scéne, et de ne point cacher derrière la Tapisserie les discours et les passions qui peuvent éclater par leur bouche. Que si d'avanture le Sujet ne peut souffrir que le Heros paroisse à tous les Actes, il faut travailler et faire en sorte, que celuy dans lequel il n'agira point, soit remply de quelques grandes et notables circonstances de l'histoire, et que les seconds Personnages en puissent réparer et soutenir la foiblesse par quelque avanture noble, majestueuse, et tres-importante ; autrement il est certain que le Theatre languira.

La septième remarque, et qui sera la dernière de ce Chapitre, est assez particulière et peut-estre d'abord ne sera-t-elle pas bien goûtée de tous les Poëtes ; mais je les prie de l'examiner au Theatre dans les rencontres, avant que d'en juger icy sur le papier. Or pour (2) la bien expliquer il faut sçavoir, Qu'un Acteur la première fois qu'il paroist au Theatre, y peut venir avec l'une de ces trois dispositions d'esprit ; car ou les choses qu'il dit, en entrant, sont d'un sentiment fort modéré et sans émotion, ou bien d'un sentiment fort impétueux, ou enfin d'un mouvement un peu plus agité

(1) Pour éviter.

(2) Or *supprimé*.

que l'assiete ordinaire de nostre ame, et moins qu'un transport violent, ce que j'appelle *Demy-Passion* : Or quand un Acteur entre sur le Theatre et qu'il doit parler dans la (1) premiere disposition d'esprit, il y peut facilement réussir, et nous n'en voyons guere qui manquent à bien exprimer ce senument moderé : parce qu'il est conforme à l'estat naturel de l'Acteur, dont l'ame est en quelque tranquillité et sans émotion. Et quand d'abord l'Acteur qui n'a point encore paru, doit réciter des paroles d'un sentiment impetueux, nous voyons encore que les bons Acteurs le representent bien ; parce que l'experience leur a fait connoistre jusqu'à quel poinct leur voix et leur geste se doivent emporter pour exprimer une grande et violente agitation : mais comme il est bien plus facile de se porter d'une extremité à l'autre, que de s'arréter dans un juste milieu ; aussi les Acteurs, quoy qu'ils puissent aisément representer l'un et l'autre de ces deux sentimens directement opposez, il n'arrive pas toujours qu'ils réussissent, quand la premiere fois qu'ils entrent sur la Scéne, ils doivent parler avec un sentiment de demy-Passion qui sorte un peu de la tranquillité naturelle de l'esprit, et qui ne s'eleve pas neantmoins jusqu'à la dernière violence : La raison est, que n'estant point émeûs d'eux-mêmes en arrivant, et n'osant pas s'emporter jusqu'à l'extremité, il leur est malaisé de trouver justement l'estat auquel ils doivent estre pour bien entrer dans cette demy-Passion ; de là vient que les troisièmes et quatrièmes Acteurs surviennent d'ordinaire au Theatre de mauvaise grace, parce que n'ayant le plus souvent qu'une Nouvelle bonne ou mauvaise à porter conceuë en peu de vers, et qui ne fait en leurs personnes qu'une demy-Passion, ils ne peuvent mettre leur esprit ny leur action au poinct qu'il faut pour la bien representer, et font presque

(1) Cete.

toûjours plus ou moins qu'il ne faudroit : ce qui même excite le plus souvent les risées du peuple dans les plus serieux endroits d'un Poëme. C'est pourquoy je conseillerois au Poëte d'y prendre bien garde, et pour éviter que le Theatre ne languisse en ces rencontres, il doit faire dire à son Acteur, la première fois qu'il paroist, quelques paroles d'un sentiment plus tranquille, avant que de le porter dans la demy-Passion, afin que son esprit s'échauffe peu à peu, que sa voix s'éleve par degréz, et que son geste s'émeuve avec son discours.

On peut encore remédier à ce mal par un moyen que j'ay veû pratiquer par le premier Acteur de nostre temps, je veux dire Mondory\* ; car avant que de parler dans ces occasions, il se promenoit quelque temps sur le Theatre, comme révant, s'agitant un peu, branlant la teste, levant et baissant les yeux, et prenant diverses postures selon le sentiment qu'il devoit exprimer ; ce qu'il faisoit, à mon avis, pour s'animer un peu et se mettre au point de bien representer une demy-Passion, se tirant par ce moyen de la froideur naturelle avec laquelle il entroit sur la Scène, et se donnant à luy-même la retenuë nécessaire pour ne se pas emporter trop violemment. Tout cela se connoistra véritable par les reflexions que le Poëte pourra faire au Theatre, et par la conversation de nos Comédiens qui l'ont plusieurs fois experimenté.

---

## CHAPITRE II

---

### *Des Discours en general.*

A considerer la Tragédie dans sa nature et à la rigueur, selon le genre de Poësie sous lequel elle est constituée, on peut dire qu'elle est tellement attachée aux actions qu'il ne semble pas que les discours soient de ses appartenances. Ce poëme est nommé *Drama*, c'est à dire, *Action* et non pas *Récit* ; Ceux qui le representent se nomment *Acteurs*, et non pas *Orateurs* ; Ceux-là même qui s'y trouvent presens s'appellent (a) *Spectateurs* ou *Regardans*, et non pas *Auditeurs* ; Enfin le Lieu qui sert à ses (1) Representations, est dit *Theatre*, et non pas *Auditoire*, c'est à dire, *un Lieu où on regarde ce qui s'y fait*, et non pas où l'on *Ecoute ce qui s'y dit*. Aussi est-il vray que les Discours qui s'y font, doivent estre comme des Actions de ceux qu'on y fait paroistre ; car là *Parler*, c'est *Agir*, ce qu'on dit pour lors n'estant pas des Récits inventez par le Poëte pour faire monstre de son Eloquence. Et de fait la Narration de la mort d'Hypolite chez Senéque, est l'Action d'un homme effrayé d'un Monstre qu'il a veû sortir de la Mer, et de la funeste avanture de ce Prince. [Les plaintes (2) d'Emilie\* de Monsieur Corneille, sont l'Action d'une Fille dont l'esprit, agité du desir de la vangeance et d'un grand Amour, s'emporte à des irresolutions et des mouvemens si divers : Et quand Chimene\* parle à son Roy, c'est l'Action d'une Fille affligée qui demande Justice :] En un mot,

(a) *Ideò Theatrum, ideò Spectatores, ideò Actores, quia major pars est in gestu quam in verbis. Donat. in Hecyr. Terent.*

(1) Ces.

(2) *Passage entre crochets supprimé.*

les Discours ne sont au Theatre que les accessoires de l'Action, quoy que toute la Tragédie, dans la Représéntation ne consiste qu'en Discours ; c'est là tout l'ouvrage du Poëte, et à quoy principalement il emploie les forces de son esprit ; et s'il fait paroistre quelques actions sur son Theatre, c'est pour en tirer occasion de faire quelque agréable discours ; tout ce qu'il invente, c'est afin de le faire dire ; il suppose beaucoup de choses afin qu'elles servent de matiere à d'agréables (1) narrations ; il cherche tous les moyens pour faire parler l'amour, la haine, la douleur, la joye, et le reste des passions humaines ; voire même est-il certain, qu'il fait paroistre fort peu d'Actions sur son Theatre ; elles sont presque toutes supposées, du moins les plus importantes, hors le lieu de la Scène ; et s'il en reserve quelque chose à faire voir, ce n'est que pour en tirer occasion de faire parler ses Acteurs. Enfin, si on veut bien examiner cette sorte de Poëme on trouvera que les Actions ne sont que dans l'imagination du Spectateur, à qui le Poëte par adresse les fait concevoir comme visibles, et cependant qu'il n'y a rien de sensible que le discours ; cela se justifie assez clairement par la lecture d'une seule Tragédie ; car on n'y voit faire aucune action, le discours seul nous donnant toute la connoissance et le divertissement de la Pièce, aussi n'iroit-on pas au Theatre en si grande foule, si l'on ne devoit y rencontrer que des Acteurs muets.

Et de vray, quoy que les Tragédies d'Euripide soient plus remplies d'incidens et d'actions que celles de Sophocle, toutefois elles ont beaucoup moins réusssi sur le Theatre d'Athènes, et même à present encore (2) ont moins d'agrément pour ceux qui les lisent, dont il n'y a autre raison sinon que les discours de Sophocle sont plus éloquens et plus judicieux que ceux d'Euripide :

(1) Excellentes.

(2) Ajoute : elles.

Et nous voyons que ces Poëmes, qui portent le nom de Senéque, tout irreguliers qu'ils soient, et presque defectueux en toutes leurs parties, passent néanmoins pour excellens au sens de plusieurs par la beauté des discours, par l'énergie des expressions, et par la force des sentimens qui s'y lisent. [Nous (1) en avons une preuve sensible dans les Pièces de Monsieur Corneille ; car ce qui les a si hautement élevées par dessus les autres de nostre temps, n'a pas été l'intrigue, mais le discours ; leur beauté ne dépend pas des Actions, dont elles sont bien moins chargées que celles des autres Poëtes, mais de la maniere d'exprimer les violentes passions qu'il y introduit ; jusque là même qu'on y voit des actions defectueuses si bien environnées d'entretiens ingenieux et puissans, qu'elles n'ont été reconnues que des habiles ; elles ont tant de lumiere dans les discours qu'elles éblouissent et plaisent si fort, qu'elles nous ostent la liberté de juger du reste : Par exemple il n'y a point d'apparence que Rodrigue tout sanglant du meurtre du pere de Chimene aille rendre visite à cette fille, ny qu'elle la reçoive ; et néanmoins leur conversation est remplie de si beaux sentimens, que plusieurs n'ont pas connu ce défaut, et que ceux qui l'ont reconnu, l'ont toléré : Ainsi quand Dom Sanchez apporte son épée à Chiméne, il ne doit pas souffrir qu'elle s'emporte à de longues plaintes par la fausse croyance que Rodrigue est mort, dont il la peut détromper par une seule parole : mais ce qu'elle dit est si agréable, qu'on ne voudroit pas que Dom Sanchez fust plus prudent, et qu'il eust fait perdre un si beau discours.]

Tous les Scavans en l'Art nous apprennent, Que les fables *Polymythes*, c'est à dire, chargées d'un grand nombre d'Incidens, ou sont vicieuses, ou ne sont pas

(1) *Passage entre crochets supprimé.* Aj. en note : V. ma seconde dissertation\* sur le Sertorius de Corneille.

des meilleures ; mais ils n'en ont pas rendu la raison ; et j'estime que c'est parce qu'elles sont toutes occupées par les actions qui ne laissant point de place aux discours tiennent tout le sujet comme étouffé sans air et sans mouvement. Et tout au contraire, une Pièce qui n'aura presque point d'Incidents, mais qui sera soutenuë par d'excellens discours, ne manquera jamais de réussir ; nous en avons l'exemple dans l'*Alcyonée*\* de [Monsieur].(1) Du-Ryer, il n'y eût jamais de Tragédie moins intriguée, et pourtant en avons-nous veu peu qui ayent eû un plus favorable succéz.

Il faut néanmoins observer quelque différence, pour ce regard, entre la Comédie et la Tragédie ; car la Comédie, dont les Personnages sont tous gens du commun, agissant avec peu de gravité et peu capables des beaux sentimens, est beaucoup plus dans les actions, que dans les discours ; il y faut peu d'éloquence et beaucoup d'intrigues, et quand on y fait paroistre les grandes Maximes de la Morale, ou les nobles mouvements de la Vertu, on court fortune d'ennuyer le Spectateur, parce qu'on sort du genre Comique, pour passer dans un autre plus élevé, avec lequel l'estat des affaires et la condition des personnes ne s'accommodeent pas. (a) Terence est plus agréable à lire, que Plaute, parce que son discours est plus élégant ; mais (b) Plau-

(a) *Donat. ibi.*

(b) *Quo factum est ut lectissimam orationem et artem summam Terentii, multorum Comicorum facetiis postponerent, etc. At res putentur ipsae, profectò languidiores erunt Terentianae. Cur igitur nos pluris hunc quam Plautum facimus ? propterea quod summum tunc nobis studium est benè loquendi, Scalig. Lib. 3. cap. 97. Quantum propter animi voluptatem tribuerent Plauto prisci ; tantum aetas nostra ob linguae cultum Terentio. Ille igitur illorum secundâ fortunâ commendatus, hic nostrâ miseriâ magnus factus est : nam equidem Plautum ut Comicum, Terentium verò ut loquutorem admirabor. Scalig. Lib. 6. cap. 2.*

(1) *Mot entre crochets supprimé.*

te a mieux réussi sur le Theatre, parce qu'il est plus Actif : Le premier se charge de plusieurs entretiens sérieux, et ce n'est pas ce qu'on cherche dans la Comédie, où l'on veut trouver de quoy rire ; l'autre est toujours dans les intrigues conformes à la qualité des Acteurs, a'où naissent plusieurs railleries, et c'est ce qu'on desire.

Ce n'est pas que la Comédie ne soit toute dans le discours, aussi bien que la Tragédie ; mais les discours ne doivent pas y estre si étendus ; et pour cela donnent-elles plus de jour aux Actions, et même il faut souvent y corrompre les beaux sentimens de la Morale, et les traiter en burlesque, c'est à dire, Comiquement.

Je souhaiterois donc que les Poëtes se rendissent tres-sçavans en l'art de bien discourir, et qu'ils étudiassent à fond l'Eloquence ; car il ne faut pas s'imaginer qu'elle consiste en quelques pointes d'esprit, qui surprennent souvent les femmes et les petits Bourgeois ; ny en quelques antitheses souvent mal fondées, non plus qu'en quelques autres figures de paroles souvent mal pratiquées. Le Poëte doit bien connoistre toutes les passions, les ressorts qui les font agir, et la maniere de les exprimer avec ordre, avec énergie et avec jugement : Il en verra chez les Anciens des exemples qui seront comme des lumieres capables de le conduire dans la route qu'il veut tenir pour plaisir, et pour acquerir une véritable réputation.

Quant à moy, je ne pretens ici luy donner que mes Observations particulières, dont au moins il pourra tirer cét avantage, qu'elles lui serviront pour en faire de meilleures ; car mon dessein n'est pas de traiter icy la Rhetorique et la Poësie ; nous en avons tant de livres depuis Aristote, qu'on en pourroit faire des Bibliothèques entieres. Je ne veux pas non plus parler des discours qui se font au Theatre, suivant ce qu'en a dit le Philosophe et ses Interpretes ; parce que ce seroit un travail inutile que de copier tout ce que nous en

avons : il me suffira d'ajouter aux belles choses qu'on peut dire ailleurs, ce que j'ay trouvé par les reflexions qui me sont venuës à l'esprit dans la lecture des Anciens, et la pratique des Modernes.

Or, pour le faire avec ordre, je considere au Theatre quatre sortes de Discours. Les *Narrations*, les *Deliberations*, les *Discours Didactiques* ou *Instructions*, et les *Discours Pathétiques* ou *mouvemens* et (1) *Passions*, à quoy je joindray quelques considerations sur les figures qui font souvent l'ornement et la force du discours. Au reste, je ne me mets pas en peine si cette division est entierement Methodique et dans la derniere justesse de l'Ehole, c'est le Plan que j'établis pour m'expliquer, je consens que chacun y ajoute ce qu'il croira nécessaire, qu'il y retranche ce qu'il jugera de superflu, et qu'il change tout ce qui ne lui plaira pas.

---

(1) *Mouvemens d'esprit ou.*

## CHAPITRE III

---

### *Des Narrations.*

Je présuppose ici d'abord un Poëte instruit en la Rhetorique, et en tout ce que les excellens Autheurs de cet art ont écrit de la Narration ; par exemple. Ce que c'est ; Quelles en sont les qualitez, et les preceptes généraux également communs aux Orateurs et aux Poëtes ; en un mot je n'entens Iuy donner que mes Observations particulières.

Les Narrations donc, qui se font dans les Poëmes Dramatiques, regardent principalement deux sortes de choses ; [ou] (1) celles qui se sont faites avant que le Theatre s'ouvre, en quelque lieu qu'elles soient arrivées, et long-temps même auparavant ; ou bien celles qui se font hors le lieu de la Scène dans la suite de l'action Theatrale depuis qu'elle est ouverte, et dans le temps qu'on a choisi pour son étenduë.

Quant à celles qui sont introduites dans le corps du Poëme pour l'intelligence des choses passées, auparavant que le Theatre soit ouvert, elles se peuvent faire regulierement au commencement de la Pièce, pour en fonder toute l'action, pour en préparer les Incidens, et pour faciliter l'intelligence de tout ce qui s'y passe ; Ou bien elles se font à la clôture et vers la fin du Poëme, pour servir à la Catastrophe, et au Dénoüement de toutes les intrigues. Ce n'est pas qu'on ne les puisse faire dans les autres parties du Poëme, comme il se voit dans la *Virginie*\* (2), où la Narration principale se trouve au quatrième Acte avec beaucoup de grace et de succez ; mais là, elles sont dangereuses, à cause qu'elles peuvent découvrir la Cata-

(1) *Mot entre crochets supprimé.*

(2) Aj. : de Mairet

trophe qui est proche, ou laisser le Theatre dans l'obscurité, et les Spectateurs mal instruits de plusieurs circonstances pour en avoir différencé trop long-temps beaucoup de lumières nécessaires : de sorte que pour éviter l'un et l'autre de ces deux inconveniens, il faut une grande conduite ; et le Poëte doit estre si sage, que cette Narration ne prévienne en rien la beauté de sa Catastrophe, et que les premiers Actes soient fort intelligibles selon les nécessitez (1) du Theatre.

Pour les choses qui surviennent dans la suite de l'Action, le récit s'en doit faire à mesure qu'elles arrivent : et s'il se trouve nécessaire et plus agréable de le retarder, il y faut employer quelque adresse qui laisse au Spectateur le désir de les apprendre sans impatience ; ou bien luy en oster l'attente, afin qu'il ne le desire pas avec inquiétude, et que la surprise en soit plus heureuse. Mais il se faut souvenir que ces récits ne sont introduits que pour instruire le Spectateur des choses qui se font hors la Scène ; car de faire conter celles qui y ont été vues, ou qui doivent y avoir été vues, comme étant supposées y avoir été faites, ainsi que je l'ay remarqué en quelques Modernes, cela sans doute est ridicule : Encore faut-il que les choses, qui doivent fonder ces Narrations incidentes, soient d'importance au Theatre ; autrement il ne s'en faut point charger, et il suffit de les faire savoir par quelques paroles adroitement inserées devant ou après. Il y en a même qui sont aisément supposées par le Spectateur dans le concours des Actions et la liaison des Incidens, sans qu'il soit besoin de les expliquer.

Or toutes ces Narrations entrent dans le Poëme Dramatique à deux fins, ou pour l'éclairer et répandre par tout les connaissances nécessaires, afin d'en bien (2)

(1) Aj. : présentes.

(2) Faire bien.

goûter les mouvements et les intrigues ; ou bien pour y servir d'ornement, et faire même une partie des beautez de la Scéne ; mais contre l'une et l'autre de ces deux fins, on tombe bien souvent en des defauts tres-considerables.

Le premier est, quand la Narration se trouve embarrassée, c'est à dire, chargée de plusieurs circonstances difficiles à retenir distinctement ; comme lors qu'elle contient une longue Genealogie, (ce que (a) Scaliger blâme dans Homere) un grand nombre de Noms, une suite de differentes actions brouillées les unes dans les autres par le temps, ou par les dépendances ; d'autant que le Spectateur ne veut pas se donner la peine de garder en sa memoire toutes ces differentes idées, ne venant au Theatre que pour avoir du plaisir, et faute de s'en souvenir, il demeure dans une confusion et une obscurité qui ne lui donne que du dégoût de tout le reste. Telle seroit à peu près cette Histoire des trois Freres et des trois Soeurs, dont les amours sont decrites dans l'*Astrée*\*, et celle encore de ces deux Enfans nez de deux Femmes qui avoient épousé le Fils l'une de l'autre : car qui voudroit en faire la narration au Theatre pour fonder toute l'intrigue d'une Pièce, on pourroit bien s'assûrer que personne n'entendroit le Sujet, et qu'ainsi personne n'en sortiroit que tres-mécontent.

Le second defaut des Narrations est, quand elles sont ennuyeuses ; et elles sont ennuyeuses, quand elles ne contiennent pas des choses agréables, ou nécessaires ; ou bien quand elles sont faites avec des expressions foibles et languissantes ; Car n'apportant aucun ornement au Theatre, le Spectateur se dégoûte, se relâche et n'écoute plus ; et comme il est impossible qu'il ne perde quelque connoissance, dont il peut avoir be-

(a) *Nimius in recensendis Nereidibus Homerus perinde atque caneret genealogiam.* Scalig. Lib. 5. cap. 3.

soin dans la suite, il n'approuve plus rien de ce qui ne luy donne aucun plaisir.

Il en arrive presque de même quand elles sont trop longues, car la varieté qui est l'ame du Théâtre, ne s'y trouvant point, elles pésent à l'esprit et déplaisent par leur propre poids ; les Spectateurs, dont la plus-part ne sont pas d'un grand genie, ne peuvent concevoir tant de choses à la fois, et en troublient facilement toutes les idées ; et ceux-là même qui pourroient bien comprendre tout, s'impatientent d'estre obligez de s'attacher toujours à un même objet sans divertissement, et cette impatience les fait relâcher par le desir naturel du changement ; si bien que les uns et les autres prennent ces grands récits, pour des contes de Fées, qu'une bonne Vieille allonge, en niaisant, autant qu'elle peut, pour endormir des Enfans.

Encore doit-on distinguer icy, Que les Narrations peuvent estre trop longues, où bien pour la matiere, quand elle est remplie d'un trop grand nombre d'incidens et de personnes, d'un trop grand nombre de noms et de lieux ; ou bien pour les paroles, quand toutes les circonstances d'une action sont trop exagérées dans le détail de plusieurs choses basses et inutiles, et que les expressions sont chargées de trop d'Epithètes, d'Adverbes, et autres termes peu nécessaires avec des redites importunes, quoy que la phrase en soit differente.

Et pour examiner l'une et l'autre de ces longueurs, on peut dire que la premiere est defectueuse en quelque lieu que se trouve la Narration : car premierement à l'ouverture du Theatre, le Spectateur qui se persuade de que tout ce récit est nécessaire pour l'intelligence de la Pièce, s'efforce de tout retenir, et se sentant la memoire accablée de tant de choses et l'imagination confuse, il se fâche contre soy-méme, et ensuite, contre le Poëte, et enfin il abandonne tout sans plus écouter ; ce qui le laisse dans l'ignorance de beaucoup

de choses qui lui serviroient bien pour prendre plaisir au reste.

Davantage dans ces long Récits, il y a toujours beaucoup de choses qui ne sont pas nécessaires dans l'intrigue particulière du Theatre ; mais le Spectateur qui ne peut pas faire encore ce discernement veut tout retenir dans la croyance où il est qu'il en aura besoin, et ne le pouvant pas, il tombe dans l'impatience et se relâche ; l'*Eudoxe*\* a rendu ce defaut sensible aux plus simples comme aux plus entendus. Que si toutes ces choses se trouvent nécessaires pour l'intelligence de la Pièce, il faut s'assurer qu'il y aura de l'excez dans les Incidents et de l'embarras dans la suite, tant de principes si divers ne pouvant produire que des effets et des conséquences fort confuses.

Ces longues Narrations ne sont pas meilleures dans la suite de l'Action, pour les choses qui surviennent depuis l'ouverture du Theatre ; car outre ces raisons communes fondées sur le defaut de varieté, sur l'impatience des Spectateurs, et sur le relâchement de leur esprit ; il ne sera jamais vray-semblable que tant de choses soient arrivées en si peu de temps, par exemple dans l'intervalle d'un Acte : ce n'est pas qu'il ne soit fort ordinaire d'y supposer une Bataille, une Conjuration, une Fourbe signalée, ou quelque autre pareil événement ; mais pour le faire avec vray-semblance, il faut tromper l'Auditeur comme nous avons dit ailleurs, en l'occupant à voir quelque autre chose, et à ouïr quelques discours qui servent de préparation à ce qui doit estre raconté apres, qui lui fassent naître l'impatience de le scâvoir, et qui séduisent agréablement son imagination, afin qu'il soit imperceptiblement persuadé qu'il y a eu du temps suffisant pour tout le reste.

Mais ce qu'il y a de particulier en cette conjoncture est, qu'alors le Theatre est dans la chaleur de l'action et dans l'empressement des Incidens que ces lon-

gues Narrations refroidissent et relâchent ; au lieu qu'elles doivent ranimer le Theatre, jeter le fondement de quelque nouvelle passion, et en soutenir les mouvemens ; pour à quoy parvenir elles doivent estre courtes, vives, et ardentes : c'est le mauvais effet que produit le Riche en imagination dans les *Visionnaires*\*, et ce que le Poëte doit bien éviter.

Et quand ces longues Narrations se trouvent à la Catastrophe pour faire le dénoüement, elles sont entièrement insupportables ; car le Spectateur, que le Nœud de la Pièce met en peine, est dans l'impatience de savoir comment l'intrigue se démesle ; or si on le charge de nouvelles idées en trop grand nombre, il se rebute, et n'a plus de plaisir dans le temps qu'il est prest d'en recevoir le plus (1) : ce qui est d'autant plus dangereux en cette occasion que son esprit est déjà lâs, et tout disposé à se relâcher.

Et si ce grand Recit, ainsi fait dans la Catastrophe, se doit rejoindre et s'appliquer à plusieurs circonstances des choses arrivées dans le cours de la Pièce, pour les éclaircir et les démesler, il faut que le Spectateur se donne la peine de faire toutes ces applications, ce qu'il ne veut pas faire dans ce moment, auquel il attend son dernier plaisir et sans aucune peine.

Mais s'il n'est pas besoin d'appliquer toutes les choses contenus dans ce dernier Récit à celles qu'on a déjà vues pour en avoir l'intelligence, il n'est pas nécessaire de les raconter ; il les faut retrancher comme des abondances vicieuses ; la Pastorale hercique servira d'exemple au Poëte pour ne pas tomber dans ce defaut.

Enfin l'on peut dire pour un precepte general, Que les Narrations peuvent estre plus longues et plus remplies d'Incidens à l'ouverture du Theatre, qu'en nul autre endroit d'une Pièce ; parce que le Spectateur

(1) De recevoir le plus sensible.

est frais et son esprit libre, sa memoire n'est point encore chargée, sa volonté est toute disposée d'écouter, et sa memoire reçoit agréablement toutes les idées qu'on lui donne dans la creance qu'elles doivent contribuer au plaisir qu'on luy prepare. A la Catastrophe elles doivent estre d'une estendue fort moderée, plus longue à la vérité que dans la suite de l'action, mais plus courte qu'au commencement de la Pièce: Pour celles qui se font dans le cours des intrigues du Theatre, elles doivent estre fort courtes et toujours serrées.

Je viens maintenant aux Narrations trop longues en paroles, en quoy plusieurs ont peché ; Lucain et Senéque ont ce defaut, et l'on peut dire qu'ils seroient estimez bien plus grands Poëtes, s'ils avoient pu se moderer. Il faut en cette occasion suivre l'exemple de Virgile et d'Arioste, qui content une avanture en toutes ses circonstances nécessaires, et qui ne se chargent jamais d'aucunes paroles inutiles ; Quiconque voudra se donner le loisir d'examiner la Tempête d'Ænée décrite dans le premier Livre de Virgile, et celle de Ceyx dans le 12. des Metamorphoses d'Ovide connoîtra, par cette comparaison, combien il faut souvent omettre de belles paroles et de riches pensées, pour ne se point engager dans des Récits ennuyeux et des superflitez incommodes, quoy que brillantes. Ce defaut n'a pas peu contribué au mauvais succez des *Danaides*\* sur le Theatre François : Il seroit néanmoins plus tolerable dans l'Epopée, qui peut mieux souffrir les longs discours, dont elle a son estre et son nom, que dans le Poëme Dramatique, qui demande des actions, et qui ne reçoit les parolés qu'autant qu'elles sont nécessaires pour les faire sçavoir (1), et encore dans le point de leur perfection. Il faut donc prendre garde qu'une Action ne soit pas détruite pour estre

(1) Faire sçavoir les actions.

trop exagérée, quand il y a nécessité de la conter : ce n'est pas que ces Narrations qui ne péchent qu'en cette longueur et trop (1) scrupuleuse exagération, ne soient plus tolerables que celles qui sont trop longues par le grand nombre des choses qu'elles contiennent ; parce qu'elles ne chargent pas la memoire du Spectateur avec tant d'importunité, et qu'elles peuvent avoir quelque agrément par diverses pointes d'esprit et par le jeu des paroles. Je conseille neantmoins au Poëte de les éviter par tout, et principalement à la Catastrophe, veû qu'alors elles blessent tellement l'esprit du Spectateur impatient, qu'il n'y a point d'elegance ni de figures en paroles qui le puissent guerir. Voyez entr'autres, combien Plaute a esté adroit en la Narration de la Reconnoissance de Planésie, à la fin du *Curculion* : [car (2) c'est une des plus regulieres des siennes.]

A l'ouverture du Theatre cette maniere d'étendre un Récit, ne seroit pas entierement insupportable ; et c'est par cette consideration que la Tempête, décrite au premier Acte du *Prince\* Déguisé*, a passé pour bonne, quoy qu'elle soit trop chargée de paroles ; mais dans la suite de l'Action, elles ne peuvent estre recevables avec cette grande exagération, si elles ne sont fort pathétiques, et soutenuës par le mélange des divers sentimens de celuy qui parle et de celuy qui écoute. [Vous (3) en avez l'exemple dans l'*Horace* de Monsieur Corneille.]

Avec toutes ces précautions il est bon de sçavoir encore, Que les Narrations peuvent estre faites en deux manieres ; ou *Continuës*, (a) lors que d'une même

(a) *Vide quam convenienter Poëta cum id agat ut Par-menonem narrantem inducat, tamen multis diverticulis*

(1) Et en cette trop.

(2) *Passage entre crochets supprimé.*

(3) *Passage entre crochets supprimé.*

suite on fait reciter une histoire pour servir de fondement au Sujet, ou de Dénoüement à l'intrigue, ce qui n'a de soy-même ny grace particuliere ny defaut ; Il est assez ordinaire aux Poëtes d'en user ainsi comme d'une chose indifferente, pourveu neantmoins qu'ils y jettent diverses interruptions adroites, ou pathétiques dans les Tragédies, comme est celle d'Oreste dans Euripide ; ou bouffonnes dans les Comédies, comme on peut voir dans l'*Hécyre* et autres de Terence, et (1) le *Pseudolus* de Plaute aux premiers Actes : Ou bien les Narrations sont coupées, c'est à dire, faites à diverses reprises, selon que le Poëte veut découvrir ou cacher une partie de son Sujet, pour en former les differens Actes de sa Pièce, et pour en tirer plusieurs ornemens, comme on voit dans la 2. *Iphigenie* d'Euripide, et dans l'*OEdipe Tyran* de Sophocle, où toute l'histoire est contée par differentes personnes, en divers temps et à plusieurs reprises ; (a) ce qui se peut faire lors que celuy qui conte ne sait pas toute l'histoire, comme on voit dans la *Virginie*\* ; ou bien lors qu'il ne veut pas tout dire par quelque raison nécessaire, car il ne faut pas rendre suspect d'affectation ; ou bien lors qu'il est interrompu contre son dessein, ce qu'il faut faire avec adresse, et non pas en introduisant sur la Scène un homme inutile, et qui n'a presque rien à faire qu'à interrompre celuy qui parle ; ou bien lors que toutes les choses, nécessaires

*m Morales facetias internectat. Donat. in Hecyr. Terent. In hac Scena quae docendi instruendique spectatoris causa inducitur, mire extrinsecus lepores facetiaeque cernuntur et sales comicis ; id enim est artis Poeticae ut cum narrationi argumenti detur opera jam tamen res agi et Comœdia spectari videatur. Idem in Phormion. Vid. Eurip. in Iphig. in Taur.*

(a) *Ita discerpta neque afferunt fastidium et suspensum tenent auditorem : si enim partem nunc audio, quod reliquum est aveo intelligere. Scalig. Lib. 3. c. 28. Poët*

(1) Et dans.

à sçavoir, ne sont pas encore arrivées, et qu'on en fait les recits selon la distinction des événemens, [comme (1) l'a fort judicieusement pratiqué Monsieur Corneille dans *l'Horace* : car en ouvrant son Theatre après la Tréve faite, il a trouvé un pretexte pour mettre Curiace dans Rome, et s'est reservé tout le combat pour en faire des narrations coupées, en tels endroits de l'histoire qu'il a jugez les plus propres à changer l'estat des affaires de son Theatre]. Je puis bien assurer nos Poëtes que cét artifice, de couper ainsi les Narrations, demande beaucoup de méditation, afin d'examiner meûrement, jusqu'où l'on doit porter chaque Récit, et donner toutes les couleurs apparentes pour les finir et pour les reprendre : mais aussi est-il vray qu'elles produisent toujours de beaux effets ; car laissant toujours le Spectateur dans l'attente de quelque nouveauté, elles échauffent son desir, et l'entretiennent dans une agréable impatience ; et les nouvelles découvertes qui se font, fournissent de nouveaux Sujets pour varier tous les mouvemens et toutes les passions des Acteurs.

On peut encore, à mon avis, considerer les Narrations, où comme de simples Récits, ou comme des Explications pathétiques de quelque avanture ; Les premières sont toujours mauvaises, pour peu qu'elles soient étenduës ; parce qu'estant sans mouvement et sans ornement, elles sont froides et languissantes ; elles sont pourtant nécessaires en beaucoup de rencontres, comme quand il faut donner un avis important et en diligence, pour remédier à quelque mal pressant, pour sauver un homme que l'on poursuit, et pour quelque autre effet semblable ; mais il faut qu'elles soient lors fort courtes, autrement elles ne conviennent pas à la nécessité de l'action présente.

(1) *Passage entre crochets supprimé.*

(a) Les Narrations pathétiques sont toujours les plus belles, et celles qu'on peut nommer seules dignes du Theatre, lors qu'elles sont soutenués d'une exaggeration raisonnable, et de toutes les circonstances importantes d'une histoire ; qu'elles sont mêlées d'étonnement, d'imprecations, de crainte, et d'autres emportemens d'esprit selon les diverses impressions qui doivent naître du Récit. On s'en doit servir principalement dans une occasion, dont je ne croy pas que personne se soit avisé devant moy, qui est lors que celuy à qui on parle, n'ignore rien de toute l'aventure, et qu'il est nécessaire de la faire sçavoir aux Spectateurs ; car en cette rencontre il seroit ridicule de luy en faire le récit, puis qu'il la sçait ; et neantmoins il la faut dire, puis que le Spectateur l'ignore, et qu'autrement il auroit de la peine à comprendre le reste ; à quoy on satisfait en traittant l'histoire ingenieusement, non pas par récit ; mais par des passions et des mouvemens d'esprit, tirez du fond de l'histoire et de l'estat present des choses ; soit par des plaintes d'une grande infortune, ou par des sentimens de joye pour quelque bon succez ; ou bien en formant de justes craintes pour l'avenir [sur (1) des choses passées] ; car par ce moyen l'histoire se découvre aux Spectateurs, et on ne fait point de narrations affectées contre la vraysemblance. Telle est la Narration de la mort de Clytemnestre dans l'*Electre*, d'Euripide ; et tel est le discours de Tecmesse chez Sophocle dans son *Ajax Fureux*, où il luy met en la bouche une grande Narration pathétique et fort ingenieuse de tout ce que le Spectateur ignoroit, sous pretexte d'une longue plain-

(a) *Sic Eurip. in Iphigen. in Taur. et de celle de la mort de Polyxene dans Hecube Stiblin\* dit, miro artificio per totam narrationem affectus sparguntur.*

(1) *Mots entre crochets supprimés.*

te contre sa mauvaise fortune [ ; telles (1) sont encore les Narrations du premier Acte de la *Theodore*\* de Monsieur Corneille, où par des entretiens des principaux Acteurs en la premiere Scéne, les choses passées se découvrent assez adroittement, bien qu'en quelques endroits il y ait un peu d'affectation]. Du nombre de ces Narrations pathétiques doit estre celle de Sosie au commencement de l'*Amphitryon*, lors que pour avoir occasion de conter le voyage d'*Amphitryon*, l'issuë e la guerre, et le reste qui sert de fondement à la Comédie, le Poëte fait que cét Esclave medite les nouvelles qu'il dira à sa Maistresse : car par cét artifice il fait une narration à luy-même et à luy seul, meslée de diverses plaisanteries dignes de cét Esclave, et neantmoins le Spectateur est instruit de tout, sans affectation appârente. Telle est encore la narration qui se fait au commencement du *Pseudolus* de Plaute, où sur le sujet des Lettres de Phœnicie à Callidore son Amant, on découvre avec cent bouffonneries tout ce qui estoit lors nécessaire pour fonder l'action du Theatre ; mais il faut prendre garde à bien entretenir le discours dans les mouvemens, et de n'y méler aucune apparence de Récit, parce que pour peu que cela sente l'affectation, il est vicieux comme fait expres en faveur des Spectateurs, (a) Aussi ne puis-je jamais conseiller d'user d'une methode assez commune, mais que j'estime fort mauvaise ; c'est à sçavoir, lors qu'une personne sçait une partie de l'histoire, et que le Spectateur n'en sçait encore rien du tout ; car en ces occasions les Poëtes font répeter ce que l'Acteur present sçait déjà, en luy disant seulement, *Vous sçavez telle chose, et adjoûtant : Voicy le reste que vous*

(a) *Ne jejunè ad argumentum veniens non agere fabulam sed narrare videatur. Donat. in Terent. Hecyr. Et ut fastidium prolixitatis evitèt, mirè Terentius interloquia quae-dam adhibet, etc. In Eunuch Idem.*

(1) *Passage entre crochets supprimé.*

*ignorez.* A dire le vray, cela me semble grossier, j'ay-  
merois mieux faire entrer en motifs de passion ce que  
l'Acteur present connoist déjà et trouver en suite quel-  
que couleur ingenieuse pour traiter le reste par forme  
de Récit ordinaire. Ce defaut est sensible dans la  
*Rodogune*\* (1) où Timagene feint de ne sçavoir qu'une  
partie de l'histoire de cette princesse, et où tout ce  
qu'on luy répète sommairement et ce qu'on luy conte,  
est apres expliqué assez clairement par les divers sen-  
timens des Acteurs ; si bien que cette Narration n'es-  
toit pas même nécessaire : outre qu'il n'est pas vray-  
semblable que ce Timagéne, qui avoit esté à la Cour  
du Roi d'Ægypte avec les deux Princes de Syrie,  
eust ignoré ce qu'on luy conte qui n'est rien qu'une  
histoire publique, contenant des Batailles avec la mort  
et le mariage de deux Rois. C'est ce qu'on a repris en  
Sophocle, qui fait qu'Hercule revenant d'un combat,  
ne sçait pas la mort d'Alceste, parce que ces avantu-  
res des Grands ne peuvent estre ignorées. J'ajoute une  
autre espece de Narrations que j'appelle *Ingenieuses*,  
ne pouvant trouver aucun autre caractère qui leur  
soit commun, et qui puisse neantmoins les distinguer  
de celles dont nous avons parlé ; les exemples en don-  
neront assez de connoissance et sur tout deux, dont  
j'ay déjà parlé à autre dessein.

Le plus notable, et dont l'adresse doit estre bien con-  
siderée, est la Narration du voyage d'Amphitryon, sa  
victoire sur les Theleboiens, et comment la Coupe  
d'or de leur Rôy luy avoit esté donnée, et qui sert dans  
la suite de la Comédie pour authoriser le déguise-  
ment de Jupiter. Or Plaute ouvre son Theatre la nuict  
par Sosie, qui vient seul au Palais de son Maître ; de-  
sorte qu'il estoit malaisé de supposer vray-semblable-  
ment quelque autre Acteur à qui cét Esclave eust pû  
faire ce récit, qui neantmoins estoit nécessaire pour

(1) Ajoute : de Corneille.

fonder le reste des intrigues : mais voicy comment Plaute s'en démesle fort ingenieusement. Il fait que (a) Sosie s'avise d'étudier de quelle sorte il pourra conter des nouvelles à sa Maistresse, et d'autant plus raisonnablement, que n'ayant pas été présent aux Combats, il estoit obligé de rechercher en sa memoire tout ce qu'il en avoit ouy dire, et d'en ajuster le conte ; car par cet artifice la narration se fait vray-semblablement selon la maniere de vivre des valets. L'autre exemple est du même Plaute dans le *Pseudolus*, où la premiere Narration se fait par une Lettre de Phenicie à Callidore qu'il aimoit (1), et auquel elle mandoit son malheur ; car par ce moyen l'estat de toutes les affaires du Theatre se découvre. Euripide avoit fait une chose assez semblable dans son *Iphigenie en Aulide*, où sur le sujet d'une Lettre qu'Agamemnon écrit à sa femme, se fait le récit qui doit fonder le Theatre, et en ouvrir les Intrigues. Sur ces modelles le Poëte pourra bien, ce me semble, selon la nature differente des Sujets, trouver de pareilles adresses pour employer ces Narrations que nous avons nommées (a) *Ingenueuses*. L'experience le rendra certain de toutes ces veritez et le travail lui donnera le moyen d'y réussir.

Ce qui reste maintenant, est d'expliquer certaines regles, dont on ne se peut départir dans les Narrations sans pécher contre la Vray-semblance.

La premiere est, Que celuy qui fait un Récit en doit sçavoir l'histoire selon toutes les apparences ; autrement il n'est pas vray-semblable qu'il l'ait racontée, s'il n'est pas vray-semblable qu'il l'ait sceuë.

La seconde, Qu'il y ait de sa part une raison puis-

(a) *Sed quomodo et verbis me deceat fabularier, prius ipse mecum etiam hic volo meditari, sic hoc proloquar. Principio, etc. haec sic dicam : Here.*

(a) *Vossius Poët. Lib. 1, cap. 3.*

(1) Qui l'aimoit.

sante pour la raconter, soit par la nécessité d'en avertir la personne intéressée, soit par sa curiosité raisonnable, soit par son autorité sur celuy qui doit parler, et autres semblables considerations.

En troisième lieu, Il faut que celuy qui écoute, ait juste sujet de sçavoir ce qu'on luy raconte ; et je ne puis approuver qu'on fasse entretenir des valets, par une simple curiosité, sur les aventures d'un grand Prince : c'est un defaut que l'autheur de la *Rodogune*\* devoit éviter, d'autant que les Narrations ne sont jamais si fortes ni si belles, que quand elles sont faites à la personne interessée, ou par elle-même ; parce qu'elles sont toujors lors accompagnées d'espoir et de crainte, de tristesse et de joye, ce qui retient l'esprit du Spec-tateur attentif, et avec plaisir.

Davantage, il faut que cela se fasse dans un lieu convenable, et où vraysemblablement celuy qui raconte et celuy qui écoute ayant pû se rencontrer commodément pour ce Récit ; et je ne puis approuver que dans la salle d'un Palais, où apparemment il y a toujors des gens qui vont et qui viennent, on fasse une longue narration d'avantures secrètes, et qui ne pourroient estre découvertes sans grand peril : d'où vient que je n'ay jamais pû bien concevoir, comment [Monsieur] (1) Corneille peut faire qu'en un même lieu Cinna conte à Emilie tout l'ordre et toutes les circonstances d'une grande conspiration contre Auguste, et qu'Auguste y tienne un Conseil de confidence avec ses deux Favoris : car si c'est un lieu public, comme il le semble puis qu'Auguste en fait retirer les autres Courtisans, quelle apparence que Cinna vienne y faire visite à Emilie avec un entretien de 130 vers et un récit de choses si perilleuses, qui pouvoient estre entenduës de ceux de la Cour qui passoient en ce lieu ? Et si c'est un lieu particulier, par exemple le Cabinet

(1) Mot entre crochets supprimé.

de l'Empereur, Qui en fait retirer ceux qu'il ne veut pas rendre participans de son secret ? comment est-il vraisemblable que Cinna y soit venu faire ce discours à Emilie ? et moins encore qu'Emilie y fasse des plaintes enragées contre l'Empereur ? Voila ma difficulté que [Monsieur] (1) Corneille resoudra quand il luy plaira.

Le temps pour faire une Narration vraysemblable n'est pas moins necessaire ; car il y a des momens qui ne peuvent souffrir de longs discours. Voyez dans la *Virginie*\*, si l'empressement des actions importantes où le Theatre est reduit, peut souffrir une grand Récit, qui demandoit plus de loisir et moins de précipitation. C'est une faute que Scaliger impute au bon (a) Homere, d'avoir fait faire à ses Heros de grandes harangues au milieu des combats. Et voyez dans le *Scipion*\*, s'il est vray-semblable que pendant le sac d'une ville, au milieu d'une armée victorieuse, et parmi les desordres d'un peuple effrayé de ce dernier malheur, une fille déguisée se fasse reconnoistre par une longue Narration : cette conjoncture d'affaires publiques ne permettoit pas de dire au plus quatre vers. Mais je ne m'aperçois pas qu'insensiblement je découvre les fautes de quelques Modernes, qui peut-estre n'en seront pas d'accord, ou qui du moins n'en seront pas contens. Que le Poëte donc cherche luy-même les exemples des mauvaises Narrations, qu'il profite dans son Cabinet des fautes d'autrui, et qu'il n'espere pas que je m'engage à décréditer la plupart des Poëmes que nostre Theatre a receus si favorablement pour n'en avoir pas connu les defauts, ou pour les avoir tolerez avec trop de complaisance.

---

(a) *Orationes in praeliis adeò longae, ut dies deficiat pugnantes.* Scalig. Lib. 5. cap. 2.

(1) Mot entre crochets supprimé.

## CHAPITRE. IV

### *Des Délibérations.*

Mon dessein n'est pas ici d'enseigner cette partie de la Rhetorique, qu'on nomme le *Genre deliberatif*, où l'on traite les adresses dont il se faut servir pour dire son avis avec art et ornement, touchant les matieres sur lesquelles on demande conseil. Nostre Poëte ne doit pas attendre qu'il soit monté sur le Theatre, pour prendre la connoissance de ces principes, il faut qu'au paravant il se soit remply l'esprit de toutes ces choses qui luy sont absolument necessaires, et que j'ay comprises, dès le commencement de cet Ouvrage, sous le nom de *Theorie du Theatre*. Le Poëme Dramatique est comme une quinte essence de tous les preceptes qui se lisent dans les Autheurs, qui nous ont enseigné l'art de bien dire en prose et en vers ; parce qu'il les y faut employer avec tant de jugement et de délicatesse, que bien souvent il paroisse qu'on en soit fort éloigné, et que même on les ait entierement abandonnez ; et le genie du Theatre est tel, que d'ordinaire, ce qui ne paroist point, en est le plus grand art ; un Sentiment qu'on aura presque imperceptiblement jetté dans l'esprit des Auditeurs, une Avanture commencée en apparence sans dessein, une Narration imparfaite, ou quelque autre conduite ingenieuse, sont capables de soutenir une partie de tout un Poëme, d'en fonder les plus belles passions, et d'en préparer une illustre Catastrophe ; Et certainement il faut sçavoir beaucoup, avant que d'entreprendre un si grand Oëuvre, si tant est qu'on y veuille acquerir une véritable gloire.

Présumposant donc ici pour fondement tout ce qu'on peut apprendre ailleurs des Deliberations, je commence par cet avertissement considerable, Qu'elles sont de leur nature contraires au Theatre ; parce que le Theatre estant le lieu des Actions, il faut que tout y soit dans

l'agitation, soit par des évenemens qui de moment à autre se contredisent et s'embarrassent ; soit par des passions violentes qui de tous costez naissent du choq, et du milieu des Incidens, comme les éclairs et le tonnerre du combat, et du sein des Nuées les plus obscures : en sorte que personne ne vient presque sur la Scéne qui n'ait l'esprit inquieté, dont les affaires ne soient traversées, et qu'on ne voye dans la nécessité de travailler, ou de souffrir beaucoup ; et enfin c'est où règne le Démon de l'inquietude, du trouble et du desordre ; et deslors qu'on y laisse arriver le calme et le repos, il faut que la Piéce finisse, ou qu'elle languisse autant de temps que les Actions cesseront, ou se rallentiront : comment donc les Délibérations pourront-elles y prendre part ? Elles se font d'un esprit rassis, et tout s'y doit passer avec beaucoup de modération ; celuy qui demande conseil, en fait la proposition avec tranquillité, encore que d'ailleurs son ame soit agitée ; ceux qui sont appellez pour donner leur avis, doivent estre encore moins troublez d'interests et de passions ; ils ne doivent parler qu'avec des raisons épurées ; ils doivent estre dans les lumieres, et non pas dans les tempestes, et deslors qu'ils paroistroient émeüs et dans quelque emportement, ils seroient suspects d'entrer par quelque motif secret dans l'un des deux partis, et perdroient la qualité de bons Conseillers ; enfin dans ces occasions il faut que tout y soit sans agitation, les personnes retenuës, les discours moderez, les expressions douces, et rien qui ressente les mouvemens impetueux de la Scéne : de sorte que sans un grand art, il est impossible que le Theatre ne tombe dans la langueur, comme dans l'immobilité.

On me dira peut-estre que le Theatre n'est presque remply que de Deliberations, et que qui les en retrancheroit, en osteroit tout ce qu'il y a de plus agréable et de plus ordinaire : Les Anciens nous le montrent dans tous les Actes de leurs Poëmes, et les Mo-

dernes en ont toujours fait de même : [il (1) n'en faut point d'autre preuve que Monsieur Corneille, qui n'a presque rien de plus éclatant dans ses Pièces qu'on a tant admirées : Les Stances de Rodrigue, où son esprit delibére entre son amour et son devoir, ont ravi toute la cour et tout Paris. Emilie delibére agréablement entre le peril, où elle expose Cinna, et la vangeance qu'elle desire : Cinna delibére aussi entre les bienfaits de l'Empereur, et l'amour de sa Maistresse : Auguste delibére de ce qu'il doit faire en cette dernière conjuration, dont son favori s'estoit rendu le Chef ; je laisse un grand nombre de Délibérations incidentes qui se voient dans la même Pièce.]

Or ce n'est pas de celles-là dont j'entens icy parler, car bien qu'en effet elles soient des Délibérations, et qu'elles fassent paroistre (a) un esprit douteux de ce qu'il doit faire par des considerations opposées, elles doivent être mises au rang des (b) Discours pathétiques qui font les plus excellentes actions du Theatre : Vous y voyez des esprits agitez par des mouvemens contraires, poussez de differentes passions, et emportez à des desseins extrêmes, dont le Spectateur ne scauroit prévoir l'évenement, les discours y portent le caractere Theatral ; ils sont impetueux et par les raisonnemens et par les figures ; et c'est plutôt l'image d'une ame au milieu de ses Bourreaux, que d'un homme qui delibére au milieu de ses amis.

Bien loin donc de condamner ces deliberations, et les exclure du Poëme Dramatique, j'exhorté autant que je le puis, tous les Poëtes d'en introduire sur leur Theatre tant que le Sujet en pourra fournir, et d'examiner soi-

(a) Telle est celle du commencement de l'*Andrienne*.

(b) *Brevis et Comica magnam expectationem plurimarum rerum imminentium cum motu excitans. Donat. in And. Terent.*

(1) *Passage entre crochets supprimé.*

gneusement avec combien d'adresse et de varieté elles se trouvent ornées chez les Anciens, [et, (1) j'ajoute, dans les Oeuvres de Monsieur Corneille ; car si on y prend bien garde, on trouvera que c'est en cela principalement que consiste ce qu'on appelle en lui, *des Merveilles*, et ce qui l'a rendu si celebre].

Je parle donc seulement icy des Deliberations qui se font par dessein, et qui sont des representations de ce qui se passe chez les Grands, lors qu'ils demandent conseil sur une affaire d'importance. Nous en avons deux exemples (2) [notables (3) chez Monsieur Corneille ; l'un dans le *Cinna*, où Auguste delibére s'il doit quitter l'Empire ; et l'autre] dans la *Mort de Pompée*\*. où le Roy Ptolomée delibére de ce qu'il doit faire de ce grand Homme arrivant dans ses Estats, [et qui (3) ont eu une réussite bien differente : Car celle d'Auguste a ravi tous les Spectateurs ; et celle de Ptolomée] a (4) passé pour une chose commune, ny bonne ny mauvaise (5) : [on parle (6) encore tous les jours de la premiere avec beaucoup d'estime, et à peine se souvient-on de la seconde : Or ces deux endroits de Monsieur Corneille, avec la diversité de leur succez, m'ont] conffirmé dans ma premiere pensée, Que les Deliberations sont dangereuses sur le Theatre, et [m'ont (6) aussi] donné lieu d'y faire quelques reflexions necessaires pour les mettre en estat de réussir.

La premiere est, Qu'il faut que le Sujet en soit grand, illustre et extraordinaire ; car de faire tenir un Conseil sur le Theatre pour des choses qui tombent journallement en deliberation dans le Conseil des Princes, cela seroit languissant, comme peu necessaire au

(1) *Passage entre crochets supprimé.*

(2) Un exemple.

(3) *Passage entre crochets supprimé.*

(4) Ce qui a.

(5) *Ajoute* : et à peine s'en souvient-on et cela m'a confirmé.

(6) *Passage entre crochets supprimé.*

Theatre ; il suffit en ces occasions d'en apporter la resolution toute prise, sans faire paroistre des gens froids et immobiles pour dire des raisons communes (1) : [En quoy (2) la deliberation d'Auguste l'emporte sur celle de Ptolomée ; car il n'est pas ordinaire qu'un grand Monarque ait la pensée de quitter la souveraine Puissance, et soumettre une si importante matiere au conseil de deux amis. Il n'y en avoit qu'un exemple devant Auguste, et nous n'en avons eû que trois depuis ce temps, dont la Reyne de Suede\* en laisse encore un illustre devant nos yeux : Mais ce n'estoit pas une chose si rare de voir Ptolomée deliberer sur la vie et la liberté de Pompée] ; c'estoit, à la vérité, une affaire importante mais non pas extraordinaire ; et c'est une des raisons qui rendirent cette Deliberation moins brillante que celle d'Auguste (3). Ptolomée pouvoit resoudre cette affaire en son cabinet, mais les Spectateurs n'en tiroient aucune satisfaction, ny pour le Denouement du passé (car c'est le commencement de la Pièce) ny pour les Intrigues du Theatre, ausquelles cette deliberation n'apporte rien de particulier.

Secondement, il faut que le motif d'une Deliberation mise sur la Scène soit pressant et nécessaire, je n'entends pas seulement en la personne de celuy qui delibere, mais selon le cours et la disposition des affaires d'un Theatre : Sur quoy je pourrais alleguer le *Vassal\** généreux, qui peut bien servir d'exemple en cette rencontre : mais je ne veux pas me départir des deux premiers que j'ay mis en avant (4). [Celle (5) d'Auguste semble nécessairement introduite apres qu'on a veu la conjuration formée par Cinna contre lui, afin que le Spectateur connust la bonté de ce Prince, et la fureur

(1) Ajoute : comme en celle de Ptolomée.

(2) Passage entre crochets supprimé.

(3) Rendirent cette deliberation languissante.

(4) De celle que j'ay mise en avant, car il n'estoit point.

(5) Passage entre crochets supprimé.

de ce perfide : et tout ce qti se passe en suite entre Emilie, Cinna et Maxime avec les incertitudes de leurs esprits, prend toute sa force du conseil que Cinna avoit donné luy-même à Auguste : au lieu qu'il n'estoit] point nécessaire de faire deliberer Ptolomée sur la Scéne; cela ne produisant aucun effet dans la suite ; la resolution estoit à prendre, et il la falloit faire connoistre, mais non pas la Délibération.

En troisième lieu, il faut qu'en ces Deliberations les raisonnemens répondent à la grandeur du Sujet, et à la nécessité de les faire ; c'est à dire, qu'ils soient produits de force d'esprit ,et de profonde méditation ; car ne pouvant pas estre exprimez par de grandes figures, il faut qu'ils se soutiennent par le poids des raisons ; autrement ils se trouvent trop faibles à l'égard du Sujet, et mettent le Theatre dans la froideur. [C'est (1) ce qu'on voit en la Délibération d'Auguste, où Maxime et Cinna s'expliquent par des considerations surprenantes; et c'est par là seulement que celle de Ptolomée n'a pas esté absolument condamnée ; car les raisonnemens sont si forts, que l'esprit est pleinement satisfait à mesure qu'il écoute, ou qu'il lit ; et je doute qu'un autre que Monsieur Corneille eust pû la rendre supportable].

La quatrième Observation est, Qu'il ne faut jamais attendre que le Theatre soit dans la chaleur et l'activité de l'Intrigue, pour faire ces Deliberations ; parce qu'elles la ralentissent et en étouffent les beautez : Je ne voudrois pas neantmoins les mettre à l'ouverture du Theatre comme celle de Ptolomée ; parce qu'il n'y a point encore de passion agitée sur laquelle la delibération puisse rouler ; mais bien au commencement du second ou du troisième Acte, comme celle d'Auguste, ayant (2) quelque établissement sur ce qui s'est déjà fait, et servant à ce qui se doit faire dans la suite.

(1) *Passage entre crochets supprimé.*

(2) Comme leur donnant.

Encore faut-il que les Entretiens en soient faits à diverses reprises, et non pas que chacun dise seulement son avis par un discours suivi, et sans estre coupé par les contestations et les divers sentimens de ceux qui parlent ; [ce qui a (1) beaucoup servi à rendre la Délibération d'Auguste mieux receuë que celle de Ptolomée ; car en celle-là, Cinna et Maxime s'échauffent un peu en leurs avis, et les reprennent à diverses fois ; mais en celle-cy les trois conseillers du] Roy expliquent simplement ce qu'ils pensent, l'un après l'autre, sans aucun mouvement qui ressente [un peu (1)] la vehementce du Theatre.

Mais sur tout j'estime, qu'avec toutes ces circonstances elles doivent estre fort courtes ; à cause qu'on ne les peut étendre que par de longs raisonnemens qui courent toujours fortune d'estre froids en cette matière, où les grandes figures ne trouvent pas aisément leur place ; [d'où vient (2) que celle de Ptolomée se rend un peu ennuyeuse ; et celle d'Auguste auroit été meilleure et plus ardente, si elle avoit été moins étendue] : ce qu'on ne ressent pas neantmoins si facilement dans la lecture qu'au Theatre, à cause [de la (2) beauté des vers, et] qu'un Lecteur est naturellement plus patient, qu'un Spectateur.

Je souhaitterois encore que le Poëte pressast un peu son esprit pour y jettter ces grandes figures, comme sont les Prosopopées, les Apostrophes, les Suppositions de quelque chose extraordinaire, les Hypotyposes ou peintures de quelques évenemens passez ou qui pourroient arriver, et autres semblables ; en quoy il faut beaucoup d'art, parce que cela n'est pas regulierement de la nature des Délibérations.

Mais ce que j'estime sur tout nécessaire est, Que la délibération même soit tellement attachée au sujet du Poëme, et ceux qui donnent conseil si fort interessez

(1) *Passage entre crochets supprimé.*

(2) *Passage entre crochets supprimé.*

en ce qu'ils se proposent (1), que les Spectateurs soient pressez du desir d'en connoistre les sentimens ; parce qu'alors ce n'est plus un simple conseil, mais une Action Theatrale ; et ceux qui donnent avis ne sont pas de simples Discoureurs, mais des gens qui agissent dans leur propre Faict où même ils tiennent le Spectateur engagé ; Sur quoy je ne puis mieux m'expliquer que par nos deux exemples (2). En celle (3) de Ptolomée pas un des Conseillers n'avoit interest particulier à donner son avis, et il n'y avoit pas plus de raison à Ptolomée de les assembler, que d'autres de son Conseil ; si bien que les Spectateurs alors ne se donnent pas la peine d'examiner leurs sentimens, et n'y prennent pas beaucoup de plaisir. [Il en va (4) bien autrement de celle d'Auguste ; car les Spectateurs estant informez de la haine d'Emilie, de l'amour de Cinna, et de la conspiration faite contre l'Empereur, sont fort surpris, quand ils voyent qu'Auguste consulte sur une si grande matiere deux Traîtres comme ses deux Confidens ; on veut sçavoir ce qu'ils pourront dire, quel party ils prendront, et comment ils s'en demesleront ; on les regarde comme des Acteurs importants et non comme des Conseillers peu nécessaires : de sorte que tout ce qu'ils disent et tout ce qu'ils font, est écouté patiemment et curieusement examiné. Et quand on voit ces deux Traîtres chargez de nouveaux bien-faits de l'Empereur, les avis, qu'ils luy ont donnez, reviennent à l'esprit des Spectateurs, et leur font croire que la Trahison ne s'executera point ; ce qu'ils se persuadent encore mieux, quand ils voyent Maxime et Cinna un peu douteux en leur dessein : et quand ils les voyent perseverer, ils ne sçavent plus quel événement attendre de cette intrigue : Si bien que cette

(1) Ce qui se propose.

(2) Notre exemple.

(3) Car [en] cette délibération.

(4) Passage entre crochets supprimé.

Délibération est soutenuë par les interests de ceux qui parlent, et soutient elle-même la meilleure partie des affaires du Theatre.

Tout] ce qui me reste sur ce Sujet, est une observation generale de tous ceux qui frequentent la Comédie, où personne n'a presque jamais approuvé les Conseils et les Jugemens\* de Criminels, que nous y voyons neantmoins assez frequemment, parce que c'est une simple Deliberation : et bien que l'Accusé, qui d'ordinaire est le Heros de la Piéce, agisse par interest et avec effort, nous voyons neantmoins que le Theatre languit, si-tost qu'il est question de juger ; La raison est que ceux qui restent, quand ce personnage s'est éloigné, sont ordinairement de mauvais Acteurs, tous assis, et partant sans action ; recitant deux ou trois mauvais vers, et, qu'on ne peut faire gueres meilleurs en cette rencontre ; et des gens encore qui sans interest suivent par lâcheté les volontez d'un Tyran. C'est pourquoy quand le sujet d'un Poëme semblera demander un Conseil de cette qualité, il faut que le Poëte médite profondément, jusques à tant que par quelque invention agréable, il se defasse de cet évenement si peu capable de donner de la satisfaction à ses Spectateurs et d'en meriter les applaudissemens.

## CHAPITRE V

### *Des Discours Didactiques ou Instructions.*

Voicy une matiere nouvelle en l'Art Poëtique, et dont je n'ay rien trouvé dans les Autheurs qui nous en ont fait de gros Volumes : Je l'ay observée le premier, et fait des reflexions qui ne sont point ailleurs, et qui contiennent des avis que le Poëte ne doit pas mépriser.

J'entens donc par les *Discours Didactiques ou Instructions*, ces Maximes et ces propositions generales qui renferment des veritez communes, et qui ne tiennent à l'Action Theatrale que par application et par consequence ; où l'on ne trouve que des discours qui sont propres seulement pour instruire les Spectateurs aux regles de la vie publique, et non pas pour expliquer quelque Intrigue du Theatre. Les exemples donneront peut-estre plus de jour à ma pensée ; car c'est comme si le Poëte s'arrestoit à traiter cette proposition,

*Les Dieux sont justes, et s'ils ne l'estoient point, ils cesseroient d'estre Dieux.*

Ou bien celle-cy.

*Un instinct que la Nature inspire généralement à tous, n'est point un sentiment qui puisse estre suspect d'erreur.*

Ou quelques unes de celles qui suivent.

*La Vertu est louable, le Vice est en abomination devant tous les hommes.*

*Le Sujet qui se rebelle contre son souverain est criminel et une infinité de semblables ; car il arrive assez souvent qu'un Poëte s'attache à quelqu'une de ces Maximes, et se presse l'esprit pour la soutenir par un grand nombre de vers, dont il fera peut-estre la plus grande (1) partie d'une Scéne, demeurant toujours dans la notion générale, et laissant durant tout ce temps les Intrigues particulières de son Theatre.*

(1) Longue.

Or quant à ces Discours Didactiques, j'en fais (1) de deux sortes : les uns sont *Physiques*, et les autres *Moraux*. J'appelle *Instructions physiques*, celles qui nous font une déduction de la nature, des qualitez, ou des effets d'une chose, telle qu'elle soit, sans distinguer si elle est du nombre de celle qu'on nomme plus communément *Naturelles*, ou dans l'ordre des *Surnaturelles*, ou du nombre des *Artificielles* ; car comme l'estre et la constitution de châque chose, son essence, son usage, ses parties sont ce qu'on nomme ordinai-rement *sa Nature* : J'appelle aussi *Instructions Physiques et naturelles*, les discours qui nous en donnent la connoissance.

Sous le mot d'*Instructions Morales*, je comprens tous les discours qui contiendront des Maximes de Religion, de Politique, d'OEconomique, et de toute la vie humaine.

Ce que j'en fais (2), est pour ne pas me charger d'un trop grand nombre de divisions et de membres, reduisant à ces deux pointets tout ce qui peut avoir quelque rapport à mon Tiltre, même par une simple analogie quelque éloignée qu'elle puisse estre : car tous les preceptes suivans leur sont communs, et conviennent à tous les discours qui portent quelque dogme, et qui ressentent la pédagogie ; et j'estime que, selon mon dessein, je dois plutôt me regler sur l'utilité qu'on peut tirer de mon Ouvrage, que sur la Methode trop scrupuleuse de nos Echoles.

Pour venir donc aux Observations ; Il faut poser pour assûré, Que tous ces Discours instructifs, sont ordinai-rement defectueux sur le Theatre, parce qu'ils sont de leur nature froids et languissans ; et que ce sont des Maximes generales qui, pour instruire, vont seulement à l'esprit et ne frappent point le cœur ; ils éclairent et n'échauffent pas ; et quoy qu'ils soient souvent assez

(1) Ces discours didactiques sont de.

(2) Ce que je distingue ainsy.

beaux et bien exprimez, ils ne font que toucher l'oreille, sans émouvoir l'ame : de sorte que l'Action du Theatre, où nous cherchons quelque chose qui remuë nos affections, et qui fasse quelque impression sur nostre cœur, nous devient peu sensible, et consequemment peu capable de nous divertir. Les jeunes gens, qui lisent Euripide et Sophocle, tiennent le premier bien plus excellent que le second ; et néantmoins Sophocle a presque toujours emporté le prix au Theatre sur Euripide, au jugement de tous les Atheniens. Cette difference procede de ce que les jeunes gens, qui sont encore peu instruits aux grandes Maximes, rencontrant dans Euripide une infinité de Sentences, dont il est rempli, touchant la Religion, le gouvernement des Estats, et la conduite de nos mœurs, sont ravis de voir tant de belles veritez qui leur sont nouvelles ; et c'est aussi pour cela que (a) Quintilien, qui instruit les jeunes gens dans sa Rhetorique, dit *Qu'Euripide leur est plus utile que Sophocle*. En quoy ils ne prennent pas garde que Sophocle en fait aussi bien que luy le fondement de ses Poëmes ; mais avec tant d'art, qu'elles y sont d'une manière pathétique, et non pas simplement instructive ; au lieu que le peuple d'Athènes, plusieurs fois rebatu de ces Maximes, ne les consideroit point comme quelque chose d'excellent et de rare dans Euripide ; mais se laissant toucher le cœur aux fortes passions dont Sophocle soutient par tout son Theatre, en sortoit presque toujours pleinement satisfait.

De là vient aussi que les endroits où nos Modernes ont plus travaillé pour faire de beaux vers et continuer une grande Maxime par differentes expressions, ont souvent moins réusssi sur le Theatre ; parce que se jettant ainsi dans le Didactique et les enseignemens, ils s'écartent de l'Intrigue du Theatre, et en laissent ralentir l'activité.

(a) *Iis qui se ad agendum comparant, utiliorem longè Euripidem fore, Lib. 10. cap. 1. Instit. Quintilian.*

De là vient encore que tout Acteur qui paroist sur le Theatre avec un visage d'instruisant et une mine de Pedagogue, comme sont, un Docteur, un Gouverneur\* de jeune Prince, une Gouvernante de quelque jeune Damé est toujours mal receu et mal écouté ; sa presence seul déplaist, il est à charge aux Spectateurs, il imprime le caractère de ridicule sur la Piéce la plus sérieuse, et toutes ses Maximes les plus veritables deviennent en sa bouche insupportables et ennuyeuses, parce qu'il est de son devoir de parler toujours en enseignant ; ce que la Scéne ne peut souffrir qu'avec beaucoup de précautions ; et je sçay bien que si l'on avoit veû le Linco du *Pastor\* Fido* sur nostre Theatre, il seroit siflé, nonobstant toutes les bonnes instructions qu'il donne à *Sylvio* ; et ce qui me le persuade tres-fortement, est que le plus beau Poëme d'un de nos Modernes, perdit une bonne partie des applaudissemens qu'il meritoit par les discours du Gouverneur d'un jeune Prince emporté de violentes passions ; car ce n'est plus le temps d'instruire un jeune Seigneur, quand son Esprit est échaufé d'amour et (1) d'ambition ; et le Theatre n'est pas un lieu propre à debiter ces instructions.

Aussi n'avons-nous gueres veû bien réussir (a) les Astrologues\*, les Devins, les Grands-Prestres, et autres gens de cette qualité : ce sont ordinairement de tres-mauvais Personnages sur le Theatre par cette seule raison, qu'ils sont obligez de parler en instruisant, et que tous leurs discours ne sont que des entretiens généraux, de la conduite des Dieux, du pouvoir des Astres, des merveilleux effets de (2) Nature et autres

(a) *Astrologos verò si inducas, nequaquam explicabis status, aut progressiones, aut regressiones, aut conjunctiones, aut objectiones syderum : Id enim est Ostentatoris et inepti ; sed si quid attigeris, id sanè parcè, rem vero ipsam oblines, quasi coloribus vividioribus.. Scal. Lib. 3. c. 16.*

(1) Ou.

(2) De la.

semblables, qui deviennent ennuyeux au dernier point, sur tout quand ils sont un peu longs. Je m'en rapporte aux *Danaïdes*\*, où même la beauté des vers n'a pu corriger ce défaut : et si Scaliger les a condamnez dans le Poëme Epique, ils doivent estre absolument bannis de la Scène. En quoy plusieurs de nos Modernes ont esté souvent trompez, et ce qui les a fait tomber dans ce malheur, est qu'ayant veû plusieurs discours de cette qualité dans les Poëmes Epiques, où ils font d'ordinaire un fort bel effet, ils se sont imaginez qu'ils réussiroient de même dans le Poëme Dramatique ; mais quelque conformité qu'en apparence et par esprit on remarque entre ces deux sortes de Poësie, je puis assûrer que, hors les endroits pathétiques, il n'y en a presque point.

Encore est-il nécessaire de remarquer, Que les Instructions Physiques valent beaucoup moins que les Morales, parce qu'il est fort difficile que le Poëte fasse parler un Acteur assez longtemps pour expliquer toute la nature d'une chose qu'il entreprend de faire connoistré, il reste toujours beaucoup de circonstances que le Spectateur ignore ; de sorte qu'outre la froideur qu'il trouve en ces Entretiens, son esprit s'ennuie de n'apprendre pas ce qu'on lui veut enseigner, et se dégoûte n'estant émeû d'aucun sentiment qui le fasse entrer dans les interests du Theatre ; au lieu que les Discours Didactiques sur les Sujets Moraux, sont entendus assez facilement ; et si le Spectateur n'en est pas émeû, au moins son esprit n'en est-il pas embarrassé. Nous en avons un exemple notable en ce grand Discours qui se fait de la nature des Songes dans la *Mariamne*\*. Il est fort scavant, les vers en sont bien tournez, la doctrine bien expliquée, mais il est froid, et fait relâcher le plaisir aussi bien que l'attention du Spectateur ; parce qu'il interrompt une agitation du Theatre, et un mouvement qui avoit commencé par le trouble d'Herode à son réveil ; on en

veut sçavoir la cause, on veut apprendre son songe ; au lieu duquel on entend un long Entretien de la nature des songes ; de sorte que le Spectateur est dans l'impatience, et tout ce beau discours luy déplaist, parce que c'est retarder la satisfaction qu'il attend.

A quoy peut-estre on m'objectera, que le Theatre est un lieu d'instruction publique, et que le Poëte Dramatique n'a pas moins intention d'instruire, que de plaire ; et qu'ainsi les Discours didactiques, lui doivent estre propres, ou pour le moins n'y peuvent estre condamnez.

Je demeure bien d'accord qu'au Theatre il faut enseigner, mais il faut bien entendre comment cela se doit faire. Le Poëte doit faire connoistre au Spectateur l'action qu'il met sur son Theatre tout entiere et dans toutes ses circonstances ; il la doit si bien expliquer qu'on n'en ignore rien, et qu'il n'en reste aucun doute ; il la doit representer dans sa nature et dans toute son étendue, en telle sorte que le Spectateur en soit pleinement instruit : car comme la Poësie Dramatique est l'Imitation des actions humaines, elle ne les imite que pour les enseigner, et c'est ce qu'elle doit faire directement ; mais pour les mœurs, c'est à dire, pour les Maximes qui regardent la conduite de la vie morale, qui nous peuvent porter à l'amour de la Vertu, et nous inspirer l'aversion du Vice, elle ne les enseigne qu'indirectement et par l'entremise des Actions, et de cecy (a) Scaliger est mon garand. Or cela se peut faire en deux façons, la premiere, en ce que l'action du Theatre, estant bien expliquée et bien conduite, elle fait voir la force de la Vertu brillante au milieu même des persecutions ; elle y est souvent couronnée ; et quand même elle y succombe, elle demeure toujours glorieuse : Elle nous découvre toutes les deformitez du vice ; elle le punit souvent, et quand

(a) *Docet affectus Poëta per Actiones ; et est igitur Actio docendi modus, etc.* Scal. Lib. 7. c. 3.

même il triomphe par violence, il ne laisse pas d'estre en abomination ; d'où les Spectateurs tirent d'eux-mêmes et naturellement cette consequence, *Qu'il vaut mieux embrasser la Vertu au peril d'un traitement injuste, que de se laisser corrompre par le vice, avec esperance même d'impunité.* C'est ainsi principalement que le Theatre doit estre instructif au public par la seule connoissance des choses representées, et j'ay toujours remarqué, qu'on ne souffre pas aisément sur le Theatre qu'un homme égaré du droit chemin de la vertu, rentre en son devoir par de beaux preceptes qu'on luy vient débiter ; on veut que ce soit par quelque avantage qui le presse, et qui l'oblige de reprendre des sentimens raisonnables. Nous ne souffririons point qu'Herode\* se répentist de l'Arrêt prononcé contre sa femme sur des remonstrances qu'un des sept-Sages de Gréce luy viendroit faire, mais on est ravi de voir, qu'apres la mort de cette Reyne, son amour le bouscule, qu'il luy ouvre les yeux, et le porte dans un repentir si sensible qu'il soit sur le point d'en perdre la vie.

Quant à l'autre maniere d'enseigner les Mœurs, elle dépend toute entiere de l'adresse du Poëte, lors qu'il fait que son Action Theatrale est appuyée sur diverses Maximes fortes et hardies, qui se glissent imperceptiblement dans tout le corps de son Poëme, pour en faire comme les nerfs et les plus vives couleurs ; car en un mot, ce que je condamne principalement en cette matiere, c'est le stile Didactique, et non pas les choses ; je condamne cette façon de parler en Philosophe et en Pedagogue par des propositions universelles, faites sans art et avec des expressions languissantes ; car pour les grandes veritez qui peuvent servir de fondement et de conduite à la vie humaine, tant s'en faut qu'elles doivent estre bannies du Theatre, qu'au contraire elles en doivent faire toute la force et l'ornement : Or pour y parvenir, voicy les avis que

je puis donner, après les différentes reflexions que j'ay faites au Theatre et dans la lecture des Anciens.

Premierement, ces Maximes générales, ou Lieux-communs, doivent estre attachées au Sujet, et appliquées par plusieurs circonstances aux Personnages et aux affaires du Theatre ; en sorte qu'il semble que celuy qui parle, ait plus presents à l'esprit les intérêts du Theatre, que ces belles vérités ; c'est à dire, Qu'il faut faire ce que les bons Rhetoriciens nous enseignent, *Reducre la These à l'Hypothese*, et des propositions universelles en faire des considerations particulières ; car par ce moyen le Poëte ne se rend pas suspect de vouloir instruire le Spectateur par la bouche de ses Acteurs et ses Acteurs ne sortent point de l'Intrigue, qui les oblige d'agir et de parler. Par exemple, je ne voudrois pas qu'un Acteur s'arrêtât long-temps à prouver,

*Que la vertu est toujours persecutée* :

Mais je souhaiterois qu'il dist,

*Pensez-vous que la vertu trouve aujourd'hui moins de persecuteurs que dans les siècles passez ? et que vous soyiez plus privilégié que les Catons ?*

et qu'il continuast de cette manière, parlant au Personnage présent et dans les circonstances de son Sujet. Je n'approverois pas qu'en parlant à un Souverain, il employast beaucoup de vers pour dire,

*Qu'un Roy possède un pouvoir auquel nul ne doit résister.*

Mais je trouverois plus agréable qu'il fist dire,

*Vous ne connaissez pas les droits de vostre Couronne, vostre pouvoir n'a point de bornes, et quiconque voudra vous résister, deviendra criminel.*

car ces discours s'éloignent en apparence des instructions générales, et joignent de si près l'Action du Theatre, qu'ils ne peuvent pas ennuyer.

Secondement, il faut presque en toutes ces occasions parler avec figure, soit par Interrogation, soit par

Ironie, soit par les autres que le Poëte ne doit pas ignorer ; car la figure donne une autre forme à la proposition generale ; et bien qu'elle ne la circons-tancie pas, elle la fait paroistre avec un ornement qui luy fait perdre le caractère Didactique ; elle y ajoute quelque mouvement, et c'est ce qui la tire de la simplicité de l'Echolle pour la faire passer avec grace sur le Theatre : Comme si l'on vouloit conseiller à une jeune fille d'obeyr à son pere, j'estime qu'au lieu de lui précher l'obeyssance par forme d'enseignement, il seroit plus agréable de luy dire,

*Voilà certes un beau moyen à une fille de condition, pour estre estimée des gens d'honneur, de violer l'obeissance qu'elle doit à son pere, rompre toutes les chaînes du devoir, et se laisser emporter au desordre de sa passion ?*

Le troisième avis est, Que quand on propose ces grandes Maximes dans la These sans figure et par de simples énonciations, il faut qu'elles passent en peu de paroles, afin de ne pas donner au Theatre le temps de se refroidir ; car par ce moyen elles y servent par la varieté qu'elles y apportent, et font valoir les figures et les mouvemens comme les ombres relévent les plus vives couleurs d'un Tableau. Mais il faut prendre garde que ce ne soit pas au milieu d'une expression vive, ou de quelque passion violente ; car outre qu'en cét estat l'esprit humain ne s'arreste pas à ces Lieux-communs, c'est qu'il n'est pas dans la moderation convenable pour les penser, ny pour les dire. Je croy qu'on pourra voir ce defaut assez frequent dans les Tragédies qui portent le nom de Senéque, où les plus belles Sentences et les Maximes de la Morale se trouvent le plus souvent dans la plus grande chaleur du Theatre.

Ce n'est pas qu'on ne puisse mettre sur le Theatre des propositions universelles deduites au long, et même en style Didactique : Nous en avons des exem-

• ples assez frequens [chez (1) Monsieur Corneille] ; mais pour en recevoir des applaudissemens [comme (1) luy], il faut qu'elles soient [comme (1) les siennes], hardies, nouvelles et illustres ; il faut que les expressions en soient fortes, les vers éclatans, et qu'elles semblent n'avoir jamais été dites que pour le sujet particulier où elles sont appliquées ; ce qui demande beaucoup d'étude et beaucoup de genie.

J'ay aussi remarqué que les veritez communes en style Didaetique font un assez bel effet au Theatre dans la bouche d'un Fourbe et d'un méchant homme, quand le Spectateur le connoist pour tel ; car on prend plaisir de voir ce trompeur employer adroitemt les Maximes de la probité, et les propos d'un homme de bien à des desseins tout contraires ; les discours qu'il fait, quoy qu'ils portent un caractère instructif, font une espece de figure en sa personne et un jeu du Theatre qui n'est pas desagréable ; les exemples en sont ordinaires, et l'experience le peut confirmer aysément.

On peut encore employer ces veritez generales, et toutes les instructions communes agreablement et avec succez, en les faisant degénerer en burlesques ; parce qu'alors elles sortent de leur estat naturel, pour se travestir, et prendre une nouvelle apparence, ce qui fait varieté et ornement ; mais cela ne peut pas facilement réussir ailleurs que dans la Comédie, le style Tragique estant trop élevé pour souffrir ces abaissemens, qui en feroient des desordres : aussi en trouvons-nous beaucoup d'exemples dans les Comédies de l'Antiquité : mais il ne me souvient pas d'en avoir veû dans les Tragédies serieuses ; j'y ajoute ce mot de *Serieuses*, parce que la Tragédie Satyrique qui recevoit un mélange de bouffonneries et d'actions heroïques, pouvoit bien aussi souffrir ce déguisement des Veritez et des Instructions.

---

(1) Passage entre crochets supprimé.

## CHAPITRE VI

---

### *Des discours de pieté (1).*

Nous avons dit que la Tragedie et la Comedie ont esté des Actes de religion parmy les payens n'estant au commencement qu'une hymne qui se chantoit avec danse devant les Autels de Bacchus, et que, quand les recits des acteurs y furent inserez entre les chants du chœur, les prestres de ce faux Dieu s'en plaignirent comme d'une nouveauté qui corrompoit leurs plus anciennes et plus saintes ceremonies. Or en ce temps il n'estoit pas estrange que dans ces recits qui furent nommez Episodes, les poetes missent en la bouche de leurs Acteurs plusieurs discours de pieté, et qu'en toute occasion on parlast de ces Dieux imaginaires qui s'estoient faits par la corruption de la Theologie naturelle ; que l'on y decouvrît leur nature, leur puissance, les biens que les hommes avoient receuz de leur liberalité, et les maux que l'on pouvoit apprehender de leur colere, et que l'on excitât les peuples d'en respecter la grandeur et d'en imiter les actions. Ce poème estoit fait pour cela et l'autheur n'eust pû s'en departir sans pecher contre cette institution religieuse. Aussy voyons nous que les Chœurs d'Aristophanès le Comique, et ceux des Trois fameux Tragiques de la Grece qui nous restent, ne sont que des Cantiques à l'honneur de Bacchus et quelquefois des autres dieux qui prirent aussy part à cette ceremonie. Souvent

(1) Chapitre inédit, inséré sur un cahier manuscrit dans l'édition corrigée de la *Pratique du Théâtre*, après la page 424. Il a été publié dans la *Continuation des Mémoires de littérature et d'histoire*, Paris, 1728, t. VI, partie I, pages 210 à 226, sous le titre : Chapitre ajouté par M. l'Abbé Daubignac a sa *Pratique du Théâtre*, qui devoit être placé après le cinquième Chapitre du quatrième Livre.

mesme les recits ou Episodes ne sont remplis que de semblables discours.

Encore est-il certain que leurs Dieux estoient ordinairement Acteurs dans la Tragedie comme quelquefois dans la Comedie, et que la Catastrophe estoit soutenuë par la presence de quelque Divinité, qui venoit denoüer la difficulté que les intrigues du Theatre avoient formée ; il ne faut que les lire pour connoistre cette verité qui paroist manifestement dans toutes leurs pieces. Et quand la Comedie eut perdu ses chœurs, elle ne laissa pas de conserver des caracteres de Religion dans les Episodes, comme on le peut remarquer dans plusieurs poëmes de Plaute et de Terence ; mais la Tragedie qui garda ses Chœurs bien plus longtemps, nous y fait toujours voir de grandz discours touchant la conduite de leurs Dieux, la reverence qui leur estoit deuë et le soing que les hommes devoient avoir de faire des actions qui leur fussent agreables. Je ne conseillerois pas neantmoins à des poetes de suivre cet exemple ny de traiter incidemment au Theatre les mysteres de nostre Religion : La Comedie n'est plus maintenant qu'un divertissement public ; elle n'a plus de part aux choses sainctes et ne peut souffrir ce meslange sans profanation. Il est vray que les representations du Theatre s'estant renouvellées dans l'Europe par des satyres publiques et mordantes, on vit bientost naistre dans Paris une compagnie de personnes pieuses qui s'efforcerent de les puriffr de cette medisance generale, et s'il faut ainsy dire, de les sanctifir ; et pour cet effect ils firent instituer une devote Société sous le nom de freres de la Passion, dont le soing principal estoit de choisir les Acteurs et de leur faire representer sur le Theatre les trois plus grandz mysteres de la religion chrestienne, qui sont les trois celebres festes de la passion, de la resurrection et de l'Ascension, ce que l'on appeloit jouer les mysteres. Ils furent au commencement établis dans la maison où

sont maintenant les Enfants de la Trinité, et depuis transferez dans une partie de l'hostel du Duc de Bourgongne quand ses biens furent confisquez : c'est le lieu qui garde encore aujourd'huy ce nom où l'on voit sur la porte les marques de cette ancienne confrerie, et que les Comediens du Roy occupent depuis long-temps moyennant une somme assez considerable que l'on paye tous les ans à ces Confreres de la passion, qui en sont tousjours demeurez proprietaires.

De cette institution vint la coutume de jouér sur le Theatre les histoires sainctes tirées de la Bible et des autres Escrivains ; et ces representations estoient faites dans les Eglises et souvent meslées aux prédications publiques dont les differents discours avoient pour subject la présence et le discours de quelque acteur qui venoit sur le theatre. Mais enfin ceux qui s'estoient assembliez pour faire le metier d'histrions, et qui courroient le pays pour en proffitter, s'estant abandonnez au desordre, (a) l'on ne put souffrir que des gens dont la vie estoit souillée de ces honteuses pratiques, parussent aux yeux du public et à la face des Autelz sous l'apparence et sous les marques sensibles des personnes les plus adorables à la pieté des Chrestiens. (b) Ils furent donc chassez des Eglises et peu à peu le Theatre receut les fables anciennes et les histoires profanes, qui servirent avec plus de bienseance au divertissement du peuple. Ce n'est pas que depuis ce temps les histoires sainctes en ayent esté bannies sans retour, car elles ne l'ont pas absolument quitté ; Elles ont été conservées dans les poèmes Dramatiques des Colleges pour exércer la jeunesse, et leur apprendre à reciter de bonne grace ce qu'ils auront à dire quelque jour dans le Conseil des Roys, dans les Cours souveraines, dans la Chaire et dans le barreau : Elles paroissent

(a) V. Arian. De spect.

(b) Ma (dis)sertation (de) la (cond)emnation\* des Theatres.

mesme encore assez souvent sur les theatres publics, où elles n'ont pas une audience moins favorable que les Aventures des Heros de la fable et de l'histoire. Et depuis peu d'années Barreau\* mit sur celui de l'hostel de Bourgongne le Martyre de Saint Eustache\*, et Corneille ceux de Polyeucte\* et de Theodore\*. Ce n'est pas que je les approuve et je m'en suis assez expliqué ailleurs (c). Et pour continuer mon subject, je diray maintenant que si nos poëtes Dramatiques entreprennent quelqu'une de ces histoires, il faudra bien qu'ils la soutiennent par des discours de religion qui donnent les idées de la grandeur de nos mysteres, et qu'en plusieurs endroits ils y meslent des sentimens et des paroles de devotion ; Mais ils doivent eviter deux choses que j'ay tousjours remarquées avoir un mauvais succez.

La premiere est, qu'il ne faut jamais faire des invec-  
tives contre la religion, entreprendre d'en contredire  
les mysteres ny traiter en controverse la verité de son  
establissement ; parce que les Poëtes n'estant pas ordi-  
nairement assez profondément instruits de cette  
grande doctrine ne la peuvent faire paroistre dans tou-  
tes cés lumieres, ny satisfaire pleinement aux con-  
tradictons que l'aveuglement ou l'iniquité des hommes  
y peut former : De sorte qu'ilz repondent foiblement  
à l'attente des spectateurs en ne repondant pas assez  
solidement aux difficultez qu'ils excitent, et quelque-  
fois mesme ils n'y repondent point du tout. La Reli-  
gion Chrestienne est toute celeste, toute Divine, eslevée  
au dessus du commerce des sens et difficile à com-  
prendre par la seule raison naturelle ; au contraire tout  
ce que les Payens et les Infidelles peuvent opposer à  
ces veritez revellées, est tiré des lumieres de la Nature  
et de la corruption des sens. Ainsy quand on n'a pas  
ny le temps ny la connoissance pour expliquer suf-

(c) Observat(ion) sur Macarise\*.

fisamment et dans les principes ces merveilles données de Dieu aux hommes, ou que l'on manque à faire voir quel est le desordre des sentimens de ceux qui les rejettent, il reste tousjours dans l'esprit des Auditeurs beaucoup d'impressions dangereuses, capables d'affoiblir la pieté des uns et de flater l'impiété des autres. Nous en avons vu l'exemple dans le Polyeucte de Corneille où Stratonice qui n'est qu'une simple suivante et quelques autres acteurs font plusieurs discours en faveur de la Religion des Payens, et disent une infinité d'injures atroces contre le christianisme, qu'ils ne traitent que de crimes et d'extravagances, et l'Autheur n'introduit aucun Acteur capable d'y repondre et d'en destruire la fausseté. Cela fit un si mauvais effect que feu M. le Card. de Richelieu ne le pût jamais approuver. Aussy est-il vray qu'une femme et des gens communs ne devoient point parler sur ce subject, sans qu'au moins les impostures qu'ils avoient estallées, fussent puissamment combattues ; car elles estoient d'autant plus fascheuses qu'elles paroisoient dites sans doctrine et par un sens naturel, auquel on defere assez volontiers en cette matiere.

Davantage ces mysteres sacrez sont attachez à de certaines parolles, et à des manieres de s'exprimer si particulieres, que l'on ne peut s'en dispenser sans courir fortune de pecher contre les maximes de la theologie, et que les langues humaines ne peuvent expliquer par des termes equivalents, plus doux et plus faciles à mettre en vers. Si bien que l'Autheur joignant la necessité du discours à la contrainte de la poësie, tombe dans une mauvaise versification, ou se met au hazard de pecher contre la doctrine de l'Eglise, comme on scait que les Ouvrages de Dubertas\* ont esté condamnez à Rome pour quelques termes que la rigueur du vers l'a constraint d'employer au lieu de ceux que la rigueur de la Theologie a establis.

La seconde chose à quoy le Poëte doit prendre garde

en ces rencontres, est de ne point faire de grandz discours de morale Chrestienne avec les termes et les regles de notre Theologie ; car en exhortant le peuple à pratiquer les saints commandements de la loy et à renoncer à la vie du siecle, cela sent trop la predication que le temps et le lieu ne peuvent aysément souffrir. On ne scauroit oster de l'imagination des Spectateurs que la Comedie leur doit servir de divertissement, et tout ce qu'ils ont present à leurs yeux les empesche d'avoir une autre persuasion. De sorte qu'en cette disposition d'esprit, ils ne peuvent approuver que l'on condamne leurs plaisirs, qu'on les engage à des pratiques austeres et mal agreables aux sens et qu'on leur fasse un reproche public de toute leur vie ; Ce n'est pas ce qu'ils cherchent au Théâtre et nous scavons qu'ils ont bien de la peine à recevoir ces instructions de la bouche de ceux qui sont preposez pour les faire en la presence des Autelz et durant les jours ordonnez pour les apprendre ; les esprits un peu libertins s'en railtent, quand ils les entendent au Theatre, et s'endurcissent dans les mauvais sentimens qui les leur font mepriser quand elles leur sont debitées par le Ministere des histrions ; Ilz regardent la saincteté dans la Comedie comme un jeu de poësie. Et pour ceux qui font profession d'une veritable et sincere pieté, ils ont beaucoup de repugnance de voir que ces discours soient ainsy profanez dans un lieu où ils scavent bien qu'ils sont entierement perdus, et mal a propos exposez au mepris de tout le peuple.

Le Conseil que je donnerois donc au poëte qui traiteroit un subject de cette qualité seroit de s'attacher à l'histoire, et de faire plutôt des Narrations que des Entretiens, parce que celles-là sont toujours agreables, et que ceux-cy peuvent devenir fascheux ; nos mysteres peuvent estre racontez avec autant d'elegance que de naivete, et l'on ne peut les reduire en controverse sans faire quelque faux-pas.

Et pour les instructions morales le poëte ne doit pas

aller jusqu'aux pratiques severes de la vie chrestienne, il se doit contenter d'une morale raisonnable et vertueuse, en se renfermant dans une belle et genereuse philosophie. Mais qu'il prenne garde de n'y pas mesler les galanteries du siecle, et de faire paroistre des passions humaines qui donnent de mauvaises Idees aux spectateurs, et qui les portent à des pensees vicieuses ; car ce meslange fait qu'elles deviennent odieuses par la saincteté du subject, ou que la saincteté du subject est meprisée par la complaisance que plusieurs ont à cette coquetterie. C'est la faute où Corneille est encore tombé dans le Martyre de Polyeucte, où parmy tant de propos chrestiens et tant de beaux sentimens de religion, Pauline fait avec Severe un entretien si peu convenable à une honneste femme qu'il en devient ridicule ; car elle luy dit et plusieurs fois qu'elle l'avoyt aymé tendrement et qu'elle l'ayme encore ; qu'elle n'avoit épousé Polyeucte que par devoir, et que sa vertu succomboit en sa presence. Sur quoy les Galants disoient que c'estoit assez bien se faire entendre et qu'un homme un peu plus amoureux que ce jeune Seigneur avoit assez de subject pour entreprendre des choses mal convenables à toute cette histoire ; Il ne faut jamais qu'une femme fasse entendre de sa propre bouche à un homme qu'elle a de l'amour pour luy, et moins encore qu'elle ne se sent pas assez forte pour resister à sa passion ; car c'est donner subject au plus discret amant de prendre avantage de cette disposition, et de tenter tout ce qu'elle doit craindre ; et Pauline eust bien mieux fait d'advouer cette faiblesse à une confidente et de faire la genereuse devant Severe, en luy disant que son devoir et son mariage avoient etouffé tous les sentimens qu'elle avoit pû concevoir autrefois en sa faveur. C'estoit la conduite que devoit garder une femme vertueuse surtout dans une Tragedie qui n'estoit pleine que de maximes chrestiennes et de sainctes paroles, et qui finissoit par un martyre ;

mais c'est un de ces beaux endroits de Corneille qui pechent contre le jugement, et qui n'ont pas laissé de ravir ceux qui se laissent abuser aux faux brillants.

Enfin les discours de Religion ne peuvent estre sup-portables que dans les representations des Colleges où le langage n'est point de l'intelligence du Vulgaire, où les Autheurs sont capables d'en bien traiter la doctrine et où l'on va plutost avec une disposition covenable à des entretiens de pieté, que pour y trouver quelque divertissement.

Il ne faut donc pas demander si dans les subjects profanes tirez de la fable ou de l'histoire on y peut faire entrer des conversations où l'on parle de la religion ; je ne scay pas lequel est le sentiment des autres, mais pour moy je ne les ay jamais approuvez ; ils m'ont tousjors donné beaucoup de peine à l'esprit et partout je les ay veuës généralement condamnés.

Je ne dy pas seulement qu'une piece entiere qui seroit contre la mauvaise devotion seroit mal receuë, mais je pretens qu'un seul vers, une seule parole qui meslera quelque pensée de religion dans la Comedie blessera l'imagination des Spectateurs, leur fera froncer le sourcil et leur donnera quelque degoust. Nous en avons veu l'experience en des poemes que l'on a depuis peu representez, et nous le scavons encore par la lecture d'un autre, fait avec beaucoup d'art et d'esprit contre la mauvaise devotion ; celuy-la mesme que l'on avoit fait voir au public où l'on avoit depeint le caractere d'un Impie\* chastié severement par un coup de foudre, a donné beaucoup de peine aux gens de bien et n'a pas fort contenté les autres ; On avoit en quelque façon imité le Salmonée foudroyé. Les Anciens avoient accoutumé de faire paroistre sur leur Theatre toute leur Divinité fabuleuse en toute maniere, et comme des exemples de toute sorte de crimes ; et pour cela n'estoit-il pas étrange que tous les discours concernant leur religion feussent bien receuz. Mais

parmy nous quand les Acteurs agiront ou parleront contre les sentimens qu'un homme pieux doit avoir, il n'y a point de supplice contre les acteurs impies qui soit capable de reparer ces mauvaises impressions qu'ils auront faites dans l'esprit des Spectateurs. Les pieces de cette qualité peuvent estre leuës avec plaisir et mesme avec fruict, mais elles ne peuvent estre jouées publiquement sans produire tous les mauvais effects dont nous avons parlé : parce que celuy qui lit entre dans les sentimens de l'Auteur et ne voit rien alement de luy qui porte sa pensée à la profanation des choses sainctes : Il n'est point au Theatre, il est dans son cabinet ; il n'entend point d'histrions qui recitent ces choses pour la nécessité de leur mestier, et dont peut-estre la croyance n'est pas moins deguisée que leur personne ; le livre luy parle sincerenement et sans deguisement comme les autres écrits de pieté ; il n'est point environné de railleurs qui parlent contre le respect qu'ils doivent à ce qu'ils entendent ; il est seul et personne ne contredit les mouvemens que cette lecture imprime en son cœur. Mais d'exposer ces choses aux yeux et au jugement du public, je ne voy pas qu'on le doive faire, et que jamais elles puissent avoir quelque favorable succez. Voila mon avis sur ce subject et l'experience le confirmera comme elle me l'a donné.

---

## CHAPITRE VII

### *Des Discours Pathétiques ou des Passions et des mouvemens d'esprit.*

Je n'entreprends pas ici d'enseigner la nature des Passions, leurs espèces différentes, et leurs effets extraordinaire; la doctrine des Mœurs en traite assez amplement pour n'en rien répéter ici. Je ne croy pas non plus qu'il soit nécessaire de montrer l'art de s'en servir pour bien persuader, après ce qu'en a dit Aristote au 2. Livre de sa Rhetorique, et ceux qui depuis l'ont suivi; voire même ay-je résolu, pour éviter toutes sortes de redites, de ne pas seulement repasser sur ce qu'on peut apprendre touchant cette matière dans l'Art Poétique de ce grand Philosophe et de ses Interpretes, où nous voyons, Quelles sont les passions les plus convenables au Théâtre, et comment il les faut manier. [Monsieur de] (1) la Mesnardière\* en a fait deux Chapitres si doctes et si raisonnables dans sa Poétique, qu'ils seroient seuls capables de me fermer la bouche, comme ils sont très-capables de satisfaire ceux qui s'en voudront instruire. Je considère ici les Passions seulement dans le discours [et] (2) sans m'arrêter à ce qu'elles sont dans leur nature, ny à les distinguer: J'apporte les Observations que j'ay faites pour les bien conduire quand on les met sur le Théâtre. En un mot, j'entends seulement expliquer avec quel art il faut régler un discours Pathétique, pour le rendre agréable aux Spectateurs par les impressions qu'il doit faire sur leurs esprits.

Premièrement, il faut que la cause, qui doit donner quelque mouvement considérable à l'esprit des Acteurs,

(1) *Mots entre crochets supprimés.*

(2) *Mot entre crochets supprimé.*

soit veritable, ou du moins qu'elle soit creuë telle lors qu'il en est émeû, non seulement par cet Acteur, car il seroit ridicule de luy voir faire un grand discours ou de plainte, ou de joye, pour une chose qu'il sçauroit bien lui-même estre fausse ; mais aussi par les Spectateurs ; car regulierement ils n'entreroient point dans les sentimens de celuy qui parle, s'ils connoissoient que le sujet qu'il a de se plaindre, ou de se réjouïr, n'est pas veritable : Nous avons veû par ce defaut des discours fort Pathétiques faits avec adresse, et soutenus de beaux vers, languir et estre mal écoutez sur le Theatre. Que si par la suite et la nécessité de l'histoire le Spectateur doit sçavoir une chose contraire à la creance de l'Acteur, comme par exemple, qu'une Princesse est vivante, encore que son Amant la croye morte ; si l'on veut qu'une passion réussisse en la bouche de cet Amant, il ne faut pas qu'il fasse une longue plainte mêlée de sentimens de tendresse et de douleur ; mais il faut d'abord le mettre dans la fureur, et prest de se tuer luy-même, afin que les Spectateurs, qui ne seroient pas touchez des plaintes qu'il pourroit faire, soient émeûs d'une crainte bien pressante par le violent desespoir, où ils le verroient ; ou qu'ils ressentent une grande compassion s'il vient à mourir, comme nous l'avons remarqué dans la Tragédie de *Pyrame et de Thisbé*\*, où cét Amant fait un grand discours sur les conjectures qu'il a qu'une Lionne a dévoré sa Maistresse ; mais un discours, quoy qu'excellent, peu sensible aux Spectateurs, qui sçavent bien que Thisbé n'est pas morte ; et si-tost qu'il prend son épée pour s'immoler aux Manes de celle qui l'avoit prévenu (1), et laver sa negligence dans son propre sang, il n'y a pas un des Spectateurs qui ne frémisse ; et j'ay veû dans cette occasion une jeune fille qui n'avoit encore jamais esté à la Comé-

(1) Qu'il croyoit l'avoir prévenu.

die, dire à sa Mere, Qu'il falloit l'avertir (1) que sa Maistresse n'estoit pas morte ; tant il est vray que ce moment portoit les Spectateurs dans les interests de ce Personnage ! Ce qui me fit juger que le Poëte n'avoit pas deû differer si long temps d'y mettre son Acteur ; et qu'apres avoir expliqué en deux ou trois vers les preuves qu'il avoit de la perte de Thisbé, il devoit tirer son épée, et prononcer en cét état tout le reste ; parce que ces préparatifs et cette prochaine disposition de sa mort, auroient émeû les Spectateurs de crainte et de compassion.

Ce n'est pas qu'il n'arrive assez souvent que l'Acteur croit véritable un sujet qu'il a de se plaindre et de se desesperer, que le Spectateur neantmoins doit sçavoir estre faux : Par exemple, si dans l'histoire il faut feindre en la personne de cét Acteur une passion, dont la cause soit fausse, pour la faire croire neantmoins à un autre comme véritable, afin d'en tirer quelque secret, il est bon que les Spectateurs sçachent que celuy qui feint la passion, n'en a point de sujet : parce qu'alors ils ont le plaisir de voir la feinte bien ajustée, et le déguisement de telle (2) passion bien fait : mais il ne faut pas que celuy qui est trompé, fasse de grands discours Pathétiques : car il n'émouveroit point les Spectateurs, il suffit qu'en peu de paroles il fasse connoistre l'impression que cette feinte a faite en son esprit, et quels évenemens on en peut attendre. En un mot en toutes ces rencontres il faut toujours examiner, si les Spectateurs auront plus de plaisir de voir une fourbe bien tissuë, que d'entrer dans les sentimens de celuy qui s'en pourra plaindre ; car s'ils ont plus de plaisir en la feinte, il faut qu'ils la connoissent ; mais s'il faut qu'ils prennent part aux interests de celuy qui se plaint, ils doivent l'ignorer, et croire comme luy, qu'il a raison de se plaindre.

(1) Avertir cet Amant.

(2) D'une telle.

Secondement, il ne suffit pas que la cause d'un mouvement d'esprit, qu'on veut porter agréablement sur le Theatre, soit vraye ; il faut encore qu'elle soit raisonnable, selon le sentiment commun des hommes car si quelqu'un s'affligeoit, se desesperoit ou prenoit des sentimens de colére sans raison, on s'en mocqueroit comme d'un insensé, au lieu de le plaindre comme un malheureux. Ce n'est pas qu'il n'y ait de certaines passions fort divertissantes sur le Theatre, bien qu'elles n'ayent aucun fondement de vérité ny de raison, comme la Jalousie ; mais c'est que la nature de ce mouvement d'esprit, est de n'avoir point de sujet qui soit vray ny raisonnable ; autrement ce ne seroit pas jalousie, mais une juste indignation, qui inspireroit aux Spectateurs de la haine contre la femme, et de la compassion pour le mary ; au lieu qu'on a de l'aversion pour un jaloux, et de la compassion pour sa femme qu'il persecute injustement. On en peut dire autant de l'Avarice, qui donnera toujours d'autant plus de divertissement aux Spectateurs que les soins pour garder un thresor, et la defiance de toutes sortes de personnes, auront moins de fondement ; ou plutôt il faut dire, que les discours qui se font pour exprimer ces passions, ne plaisent pas au Spectateur en le faisant entrer dans les interests de ceux qui parlent ; mais en lui donnant une compassion mêlée de je ne sçay quels sentimens de mépris et de risée pour la misere et la folie de ceux qui s'y laissent emporter ; au moins puis-je dire que ce sont les pensées qui me sont venuës en l'esprit en lisant la seconde Comédie de Plaute intitulée *Aulularia*.

En troisième lieu, j'estime que pour faire une plainte qui puisse toucher les Spectateurs, il faut que la cause en soit juste, autrement ils ne prendroient pas les sentimens de celuy qui parle, s'il se plaignoit, ou desesperoit injustement ; comme si un Acteur éclatloit en regrets pour n'avoir pas executé une Conju-

ration qu'il auroit faite contre un bon Prince, ou quel que insigne trahison contre sa Patrie, on le considereroit comme un méchant, et non pas comme un malheureux ; et tout ce qu'il pourroit dire, ne ferait qu'augmenter la haine qu'on auroit contre luy pour son crime, au lieu de donner de la compassion pour le mauvais évenement de ses desseins. On a veu sur la Scéne un Garamante\* expirant, perfide à son party, faire une grande plainte de plusieurs vers assez beaux, et d'un mouvement assez bien conduit, tres-mal receuë des Spectateurs, dont aucun s'écrioient, qu'il le faloitachever promptement au lieu de l'écouter.

Outre toutes ces considerations, (a) si le discours Pathétique n'est nécessaire, c'est à dire, attendu et désiré des Spectateurs, quelque art qu'on y puisse employer, ce ne sera qu'une longue importunité, où les Spectateurs ne prendront aucun plaisir, et ne prêteront aucune attention. Qu'un mary plaigne la mort de sa femme, cela est naturel, et il n'est point besoin de nous faire venir au Theatre pour en voir les exemples, s'il n'y a quelque autre motif particulier qui nous le fasse souhaiter ; mais qu'Herode\* ait condamné sa femme à la mort par fureur d'esprit, et malgré les tendresses de son amour ; on est bien-aise de voir après l'execution, quels sentimens il en peut avoir. Que Massinisse\* violençé par les Romains ait envoyé du poison à sa femme, et qu'elle en meure ; on desire apprendre ce que pourra dire et faire ce Prince malheureux après ce coup de desespoir : c'est pourquoi les longs regrets d'Herode, et de Massinisse (1) plaisent fort aux Spectateurs dans ce point de leur infortune. Mais que la femme d'Alexandre\* fils de Mariamne, vienne faire de grandes plaintes sur le corps de son mary, qu'Herode

(a) Voy. *Arist. Poët.* c. 15.

(1) Dans la Mariane\* de Tristan et ceux de Massinisse dans la Sophonisbe\* de Mairet. *En note.* Voir ma 2<sup>e</sup> dissertation\* sur la Sophonisbe de Corneille.

avoit fait mourir, sans autre motif, sinon qu'elle estoit sa femme, cela est fort inutile ; aussi n'a-t-il pas esté fort agréable. Les Spectateurs sçavent bien qu'il est du devoir d'une femme d'honneur de soupirer la perte de son mari ; mais on devoit supposer les regrets faits dans son cabinet ; il n'estoit pas nécessaire de la mettre sur le Theatre, parce que les Spectateurs ne doutoient point de ses sentimens, et n'avoient rien à attendre de sa bouche pour les connoistre. De là on peut juger aisément que les Suivans ou Confidens des Princes, et les amis des principaux interessez au Theatre, quoy que dans la liaison des intrigues ils soient comme des Acteurs necessaires, ne peuvent pas mener bien loin leurs plaintes et leurs passions ; et s'il n'y a quelque raison singuliere qui fasse desirer aux Spectateurs de voir quels sont leur sentimens sur les avan-tures de la Scène, les discours Pathétiques ne peuvent (1) pas estre longs dans leur bouche ; il suffit qu'ils s'expliquent par quelques paroles, laissant le reste aux reflexions naturelles que châcun peut faire : car personne ne met en doute qu'un serviteur fidelle, ou un amy sincére ne doivent plaindre la mauvaise fortune de ceux dont ils ont suivi les interests ; mais on n'en fera pas une action Theatrale et digne d'estre écoutée, sans quelque considération extraordinaire et pressante qui en fasse naître l'envie dans l'esprit des Spectateurs.

Il en est de même à l'égard d'aucuns des principaux Acteurs, quand leurs interests ne sont pas établis sur des motifs sensibles : [Par exemple,] (2) comme d'un Rival qui ne rechercheroit une fille que par l'esperance de la fortune pour traverser les avantages de son Ennemy, ou par quelque autre raison qui n'engageroit pas son cœur en des ressentimens naturels dans les bons ou mauvais évenemens des affaires de cette Maistresse ;

(1) Doivent.

(2) *Mots entre crochets supprimés.*

car qui penseroit faire plaindre ce faux Rival avec un long discours apres l'avoir perduë, ne produiroit aucun mouvement de compassion dans l'ame des Spectateurs, et ne pourroit leur plaire ; parce que cette plainte n'est point necessaire en sa bouche, et que n'ayant fait cette recherche que par des interests étrangers, et non par un veritable amour, ses regrets seroient inutiles et contre l'attente des Spectateurs ; outre qu'ils ne seroient pas fondez sur un sujet raisonnable. C'est pourquoi dans l'*Horace* (1), le discours mélé de douleur et d'indignation que Valére fait dans le cinquième Acte, s'est trouvé froid, inutile, et sans effet ; parce que dans le cours de la Pièce, il n'avoit point paru touché d'un si grand amour pour Camille, ny si empressé pour en obtenir la possession, que les Spectateurs se deussent mettre en peine de ce qu'il pense, ny de ce qu'il doit (2) dire apres sa mort. [Ce que (3) Monsieur Corneille a fort bien évité dans le *Nicomede*\*, où Attale son frere, qui n'ayme la Reyne Laonice que par l'interest de sa couronne, ne fait aucun discours pathétique, et sert seulement à l'*Intrigue* et au *Denoüement* de la Pièce].

Mais une des plus importantes remarques que j'aye faite est, Que toutes les passions qui ne sont point fondées sur des sentimens conformes à ceux des Spectateurs, sont toujours languissantes et de mauvais goust ; parce qu'estant prévenus d'une opinion contraire au mouvement de l'Acteur, ils ne passent point dans ses interests ; ils n'approuvent rien de ce qu'il dit, et ne peuvent compâtir à sa douleur ; leurs esprits sont divisez, et leurs cœurs ne peuvent s'unir. La plainte de celuy qui auroit entrepris de tuer un Tyran, et qui seroit surpris sans executer son dessein, ne nous plairoit pas comme aux Athéniens, et nous l'aurions en

(1) De Corneille.

(2) Devoit.

(3) *Passage entre crochets supprimé.*

abomination, au lieu d'avoir quelque compassion de son malheur : parce que vivant dans un Estat monarchique, nous tenons comme sacrée la personne des Roys, quand même ils seroient injustes ; au lieu que les Athéniens nourris dans un Gouvernement populaire, condamnoient tous les Souverains, et ne les pouvoient souffrir.

Ainsi les discours pathétiques, que nous lisons dans les Comédies Grecques et Latines, ne recevront jamais parmy nous tant d'applaudissement que sur les Theatres anciens ; parce que le commerce infame et la débauche, qui estoient lors en pratique, trouvoient de la disposition dans l'esprit des Spectateurs pour en rendre les passions sensibles ; au lieu que le Christianisme qui ne les souffre point, nous rend incapables de goûter les sentimens de plainte, ou de joye qu'ils peuvent produire ; les plus débauchez même parmy nous les condamnent, parce qu'ils en jugent selon le sentiment public et non pas selon leur déreglement particulier : Outre que ces Pièces anciennes ne sont ordinairement soutenuës que par les fourbes des Esclaves, et les divers artifices dont ils se servent pour excroquer les Vieillards, et tirer de quoy fournir aux débauches de leurs jeunes Maistres : et comme nous n'avons plus d'Esclaves, et que tous leurs moyens pour tirer de l'argent d'un pere ne sont plus en usage, nous n'avons aucun rapport aux regles de leur vie, ny aucune conformité aux mouvemens de leur esprit ; si bien que nous ne les approuvons point, et n'en pouvons recevoir en nous aucune impression. De là vient que l'Ecornifleur des *Captifs* de Plaute chez Rotrou\*, qui ne parle que de manger, et qui pouvoit bien autrefois divertir les Senateurs de Rome, nous a paru sur le Theatre comme un gourmand insupportable ; parce que nous n'avons plus de telles gens, et que nous mettons la débauche

(4) Ajoute en note : Voyez ma 3<sup>e</sup> dissertation\* sur l'*OEdipe* de Corneille.

de table à boire, et non pas à manger ; encore faut-il y méler les chansons et les galantries.

(a) Et de là vient encore que la Plainte de Valere, et ce qu'il dit pour avoir justice de la mort de Camille sa Maistresse, qu'Horace avoit tuée, n'est pas écoutée, voire même, est odieuse, et tres-mal receuë parmy nous ; parce que selon l'humeur des François, il faut que Valere cherche une plus noble voye pour vanger sa Maistresse ; et nous souffririons plus volontiers qu'il étranglast Horace que de luy faire un procez : Un coup de fureur seroit plus conforme à la generosité de nostre Noblesse, qu'une action de Chicane, qui tient un peu de la lâcheté et que nous haïssons : C'est à mon avis par cette raison, que les Tragédies tirées de l'histoire Sainte, sont les moins agréables ; tous les discours pathétiques en sont fondez sur des vertus peu conformes aux regles de nostre vie ; joint qu'il n'est pas étrange que ne souffrant qu'à peine la devotion dans les Temples nous la chassions des Theatres. Aussi voyons nous que céux qui sont touchez d'une veritable pieté Chrétienne, les y regardent avec beaucoup de satisfaction : Ceux qui sont dans une mediocre devotion, les y souffrent volontiers, et n'en rejettent que ce qui ressent trop le caractére de la Pré-dication ; mais les Libertins au contraire, n'y veulent approuver que les endroits qui concernent les passions de la vie profane, et condamnent absolument tous les autres.

Après ces circonstances qui concernent la cause et le motif des passions Theatrales, j'en ay remarqué plusieurs autres pour la conduite du discours qui les doit exprimer.

La premiere est, Qu'il ne se faut pas contenter d'émouvoir une passion par un Incident notable, et la commencer par quelques beaux vers ; mais il la faut conduire jusqu'au point de sa plénitude. Ce n'est pas assez d'avoir ébranlé l'esprit des Spectateurs, mais il les faut enlever ; et pour le faire, il en faut chercher

la matiere ou dans la grandeur du Sujet, s'il la peut fournir ; ou dans les divers motifs qui l'environnent ; mais surtout dans la force de l'imagination, qui doit s'échauffer, se presser, et se donner un travail égal à celuy de l'enfantement, pour produire des choses dignes d'admiration. [Ainsi (1) fait Monsieur Corneille, qui discerne tres-judicieusement les belles passions de celles qui sont communes, et qui les porte toujours jusqu'au bout par des raisonnemens qui ne peuvent estre que le fruit d'une longue et profonde méditation ;] ce qui demande neantmoins une juste mesure : car comme il ne faut pas laisser le Spectateur sur son appetit, aussi ne faut-il pas le souler ; il faut le combler de satisfaction, et non pas l'accabler ; il en faut dire assez pour le contenter, et non pas tant qu'on le puisse rebuter : Celuy qui veut faire plus qu'il ne peut, fait souvent moins qu'il ne doit ; parce qu'il a fait plus qu'il n'estoit à propos. C'est un defaut qu'on remarque non seulement dans la (a) *Pharsale* de Lucain, mais dans plusieurs des Tragédies de Senéque ; sur tout dans l'*Hercules Oetheus*, où (b) l'Auteur s'est trop abandonné à la beauté de ses pensées, n'ayant pas consideré que l'exez en peut estre quelquefois insupportable ; je souhaiterois neantmoins que nos Poëtes fussent plutôt coupables de ce beau defaut que de sterilité. Mais nous avons souvent veu sur nostre Theatre des passions commencées et abandonnées à moitié chemin, ou conduites par de si foibles raisonnemens et si peu d'art, qu'elles eussent été moins defectueuses, si on les eust laissées dans le premier mouvement. De dire aussi justement, quelle en doit estre la mesure, cela ne se peut : il faut que le Poëte

(a) *Lucanus more suo omnia ponit in excessu. Scal. Poët. l. 5. c. 15.*

(b) *Effrenis mens, sui inops, serva impetus atque idcirco immodica, raptaque calore simul et calorem ipsum rapiens. Scal. Lib. 6. c. 3.*

(1) *Passage entre crochets supprimé.*

examine de quoy son Sujet est capable, la force de son discours, la beauté de la passion, qu'il consulte ses amis, et qu'il y agisse avec beaucoup de jugement,

Mais il faut bien prendre garde à ne pas consumer toutes les forces d'une passion, dès que l'on commence à la toucher, il faut reserver des pensées et des raisonnemens pour la suite ; car la même passion continuée, soutenuë de divers Incidens et changeant toujours de face, sera sans doute plus agréable, que si l'on en voyoit toujours de nouvelles dans chaque Scéne ; [et (1) c'est en quoy le *Cid* s'est rendu si merveilleux : car l'Autheur, ayant à traiter l'estat de l'esprit humain combattu par le genereux sentiment de l'honneur et les tendresses d'un violent amour, en donne plusieurs apparences, et reserve toujours pour les dernieres Scénes de nouvelles pensées qu'il pouvoit employer d'abord, s'il n'eust été judicieux : Il en a fait de même dans l'*Horace*, et presque dans toutes ses autres Pièces.] Je scay bien que pour en venir à bout, il faut avoir une grande fécondité d'esprit ; mais quiconque étudiera bien la Morale, et les anciens Dramatiques, se trouvera toujours assez riche pour fournir à ces dépenses spirituelles.

Secondement, pour bien conduire ces discours pathétiques jusqu'au point d'une étendue convenable, il les faut faire avec ordre, ou selon les mouvemens de la Nature, ou selon la qualité des choses qui se disent. L'ordre de la nature est different, car quelquefois l'esprit humain éclate en plaintes violentes, et s'emporte dans un exccz de douleur ou de colere ; et apres, comme il ne peut pas durer dans ces mouvemens excessifs, il revient à quelque modération, ou plutôt à quelque relâchement de transport, encore que sa douleur soit bien sensible. D'autresfois l'esprit de l'homme s'émeut lentement, et s'agitant peu à peu s'élève par degréz jusqu'au dernier transport, ou même

(1) *Passage entre crochets supprimé.*

assez souvent il tombe dans l'évanouissement. Or pour regler un discours pathétique sur cét ordre qui est different, et prendre tantost une voye et tantost l'autre, il n'y a point de conseil à donner ; la prudence du Poëte s'y doit conduire selon le caractère de ses Personnages, l'estat des affaires presentes, et les autres dispositions de son Theatre.

Il se faut neanmoins toûjours souvenir, Que les discours pathétiques ne doivent pas finir comme ils commencent, lors que d'abord on fait éclater la passion en surprenant l'Acteur, afin que les Spectateurs en soient aussi surpris ; car en ces occasions il ne faut pas que la fin en soit dure et couppée court ; mais apres la grande violence, il faut passer à des conseils douteux, à des incertitudes d'esprit, à des considerations de ce qui peut arriver, et de ce qu'on peut esperer ou craindre : Et comme les entendus aux Nuances n'approchent point des couleurs extrêmes, parce qu'elles seroient trop rudes ; il ne faut pas non plus dans les passions du Theatre tomber d'une extremité à l'autre, ny faire cesser tout à coup une grande agitation, sans y apporter quelque discours raisonnable, pour mieux rejoindre la tranquillité des Scénes suivantes, si ce n'est qu'en cela consistast quelque extraordinaire beauté ; mais il y faut bien de la circonspection.

Quant à l'Ordre, qui dépend de la qualité des choses qui se doivent dire, il ne faut pas conduire l'esprit humain d'un mouvement à l'autre, sans liaison ny dépendance, ny le porter par bonds et par sauts, maintenant sur une consideration, tantost sur une autre, et puis le ramener sur la premiere ; il faut examiner le sujet dont parle l'Acteur, les differens motifs qui l'agitent, les personnes qui doivent y venir en consideration, les lieux, les temps et les autres particularitez qui peuvent contribuer à cette passion ; et puis de toutes ces choses en tirer un ordre de discours le plus convenable et le plus judicieux qu'il se

pourra. Par exemple, s'il faut qu'un Auteur fasse une reveuë et une exaggeration de ses malheurs passez, on les peut prendre dans la suite des temps qu'ils sont arrivez, ou selon les degréz de l'infortune, commençant par les moindres, et finissant par les plus grandes. Que si l'on fait des imprecacons, elles doivent estre conduites selon l'ordre qu'elles peuvent arriver ; car il ne faudroit pas faire souhaiter par un Acteur à son ennemy, un mal devant un autre dont le premier ne seroit qu'une suite, ou une dépendance.

Avec l'ordre il faut joindre les Figures, j'entens les grandes figures qui sont aux choses et aux sentimens, et non pas celles qui ne sont que dans les paroles, petites certainement et de peu de consequence ; comme sont les Antitheses et les autres jeux de mots qu'on ne peut jamais bien employer dans les discours pathétiques, parce qu'ils semblent affectez par étude, et non pas produits par le mouvement de l'esprit ; ils ressentent une ame tranquille, et non pas troublée de passions.

Encore faut-il que les figures soient bien variées, et ne pas s'arrêter longtemps dans la même maniere de discourir, attendu qu'un esprit agité ne demeure pas longtemps en même assiette ; une passion continuée dans la même impetuosité fatigue l'Acteur, est à charge aux Spectateurs, et fait soupçonner le Poëte d'imprudence et de sterilité. Il faut méler les figures de tendresse et de douleur avec celles de la fureur et de l'emportement ; il faut mettre l'esprit par intervale dans le relâchement et les transports ; il faut qu'un homme se plaigne et qu'il souûpire, et non pas qu'il criaille : il faut quelquefois même qu'il éclatte, et non pas qu'il fasse l'enragé, si ce n'est dans un état de forcément ; parce que c'est une agitation d'esprit qui n'a point de bornes, et qui va bien plus loin que le juste mouvement de la douleur, de la colere ny du desespoir.

A tout cela neantmoins on pourroit objecter, Que si le Discours pathétique est bien ordonné, et que tout y soit bien conduit par les regles, il paroistra trop affecté, sentira l'art, et n'imitera pas la nature qui agite l'esprit humain incertainement et confusément, et qui le porte sans ordre et sans regle sur tous les objets, les motifs, et les circonstances de sa passion, selon que les idées s'en rendent presentes. Mais pour y répondre on doit avouer que ce desordre dans les paroles d'un homme qui se plaint, est un defaut qui affoiblit les marques exterieures de la douleur; et il le faut reformer sur le Theatre, qui ne souffre rien d'imparfait : C'est où les manquemens de la nature, et les fautes des actions humaines doivent estre rétablies : Mais en remettant le Discours pathétique dans l'ordre, il faut y méler et varier les grandes figures, comme nous avons dit, afin que cette diversité d'expressions porte une image des mouvemens d'un esprit troublé, agité d'incertitude, et transporté de passion déreglée. Ainsi par l'ordre des choses qui se disent, on reforme ce que la Nature a de defectueux en ses mouvemens ; et par la varieté sensible des Figures, on garde une ressemblance du desordre de la Nature. C'est tout ce que je puis dire de singulier en cette matiere si commune.

---

## CHAPITRE VIII

---

### *Des Figures.*

Toutes ces ingenieuses varietez de parler que les habiles ont recherchées pour s'exprimer plus noblement que le vulgaire, et qu'on appelle, *Figures de Rhetorique*, sont sans doute les plus notables ornemens du Discours. Ce sont elles qui donnent de la grace aux Narrations, de la probabilité aux moindres Raisonnemens, de la force aux Passions, et du relief à toutes les choses qu'on veut faire valoir : Sans elles tous nos discours sont bas, populaires, desagréables et sans effet : C'est pourquoy le meilleur avis qu'on puisse donner aux Poëtes, est de se rendre tres-sçavans en la connoissance des Figures par l'étude de ce qu'en ont écrit les Rhetoriciens, qu'il seroit inutile de répéter ici : mais auparavant qu'ils se souviennent (1), qu'on ne doit pas se contenter de les lire pour en sçavoir le nom et la fabrique ; mais qu'il en faut pénétrer l'énergie, et y faire de fortes réflexions, et enfin découvrir l'effet qu'elles peuvent produire sur le Theatre. Encore n'est-ce pas tout, car il faut s'instruire particulierement en l'art de les bien appliquer et de les bien varier, pour produire l'effet que nous avons enseigné dans le chapitre precedent. Il faut apprendre à employer à propos les impetueuses, comme sont les Imprécations ; et les plus douces, comme sont les Ironies ; et sur tout en quel ordre on les doit ranger, selon la diversité des matieres, et le succez que l'on en desire. Car, par exemple, s'il est nécessaire qu'un Acteur sorte de la Scéne avec un esprit de fureur, nous avons dit qu'il le faut émouvoir par degréz, en commençant par des

(1) Qu'il leur souvienne.

sentimens moderez, et le portant (1) peu à peu jusqu'aux derniers transports de l'Ame : Or pour cela il y faut méler les Figures avec la même adresse ; je veux dire user premierement des plus tranquilles, pour passer insensiblement aux violentes. Que s'il faut au contraire qu'un Acteur ait l'esprit remis et adoucy, en quittant la Scéne, nous avons dit qu'il faut d'abord que sa passion éclatte et le transporte presque hors de luy-même, et qu'ensuite les discours de celuy qui l'entretient, ou son propre raisonnement, le fassent peu à peu revenir en luy inspirant des sentimens plus traîtables. A quoy l'ordre des Figures se doit conformer en employant d'abord celles qui ont plus d'impuosité, et finissant par les autres. Et pour se rendre subtil et adroit en cét usage des figures, le Poëte en doit rechercher les exemples chez les Anciens, les bien examiner, et ne les pas courir à la légère ; et surtout fréquenter les Theatres ; car c'est-là où, mieux que dans les Livres, il peut remarquer les bonnes ou mauvaises figures, celles qui languissent, et celles qui font effet ; enfin quand elles sont bien ou mal ordonnées : Et pour faciliter les Observations qu'il y peut faire, je ne luy veux pas refuser celles que j'ay faites.

Premierement, il y verra avec assez de certitude ce que j'ay déjà dit ailleurs, Qu'il ne faut rien exprimer sur la Scéne qu'avec Figures, et que si les simples Bergers, que l'on y fait paroistre, portent des habits de soye, et des houlettes d'argent ; les moindres choses y doivent estre dites avec grace, et avec des expressions ingenieuses ; jusques-là même que les endroits qui semblent estre les moins figurez, doivent estre disposez avec tant d'adresse, qu'il y ait un art imperceptible, et n'avoir point de figures apparentes, en doit estre une secrète et bien delicate. En un mot, si la Poësie est l'Empire des Figures, le Theatre en est le Thrône ; c'est le lieu où par les agitations apparentes

(1) Poussant.

de celuy qui parle et qui se plaint, elles font passer dans l'ame de ceux qui le regardent, et qui l'écoutent. des sentimens qu'il n'a point.

Mais aussi remarquera-t-il, Que comme il y a beaucoup de difference entre la Tragédie et la Comédie, elles ont aussi leurs figures particulières. Comme la Tragédie ne doit rien avoir que de noble et de serieux, aussi ne souffre-t-elle que les grandes et illustres Figures, et qui prennent leur force dans les discours et les sentimens ; (a) et si-tost qu'on y méle des Allusions et des Antitheses qui ne sont point fondées dans les choses, des Equivoques, des jeux de paroles, des locutions proverbiales, et toutes ces autres figures basses et foibles qui en consistent que dans un petit ajancement de mots ; on la fait dégenerer de sa Noblesse, on ternit son éclat, on altére sa Majesté, et c'est luy arracher le Cothurne pour la mettre à terre. Au contraire la Comédie qui n'a que des sentimens communs et des pensées vulgaires, souffre toutes ces bassesses, voire même (1) les desire et ne rejette point les entretiens des Cabarets et des Carrefours, les proverbes des Portefaix, et les Quolibets les Harangères ; à cause que toutes ces choses contribuent à la bouffonnerie, qui doit presque l'animer partout, et qui fait ses plus exquis et ses plus essentiels ornement : Il est bien mal-aisé qu'elle s'eleve sans tomber, et si-tost qu'elle veut éclater en discours, en sentimens ou en figures qui tiennent du style Tragique, nous la trouvons defectueuse, nous en avons du dégoust, et nous la considerons comme une Fille-de-chambre qui veut parler Phœbus. Enfin il sera toujours fort difficile que les figures, qui sont convenables à l'une de ces Poësies, soient employées dans l'autre sans defaut. si

(a) *Conveniunt Epigramati, Satiro, et Comœdiae. Lib. 4, c. 33. hae namque Epigrammati et Satyro, ac humilibus Scenis sunt familiares. Ibid. c. 43. Scal. Poët.*

(1) Même elle.

ce n'est qu'on n'use de beaucoup de circonspection pour leur faire changer de nature ; comme Plaute l'a souvent et fort excellement pratiqué, lors qu'il a mêlé dans ses Comédies les personnes ou les discours qui portent le caractère Tragique.

Davantage, entre les Figures qu'on peut nommer, *grandes* et *sérieuses*, le Poëte en pourra bien trouver quelques-unes plus propres au Theatre que les autres : par exemple, (a) l'*Apostrophe*, que j'y ay toujours remarquée fort éclatante, quand elle est bien placée et bien conduite ; Elle suppose toujours présente, ou une véritable personne, quoy qu'absente en effet, ou une fausse personne, qui ne l'est que par fiction, comme est la *Patrie*, la *Vertu*, et autres choses semblables ; car elle les suppose si bien présentes, que celuy qui discourt, leur adresse sa parole, comme si véritablement il les voyoit : ce qui est tout à fait Théatral ; attendu que cela fait deux Personnages où il n'y en a qu'un, l'un visible, et l'autre imaginaire ; l'un qui parle, et l'autre à qui il semble qu'on parle : Or quoy que la feinte soit connue, neantmoins comme c'est un effet de l'emportement de l'esprit de l'Acteur, elle emporte avec elle l'imagination de ceux qui l'écoutent, ce qui principalement est vray, quand celuy qui parle, est seul ; car alors il n'y peut avoir d'obscurité dans l'esprit des Spectateurs ; on sait bien que la personne, à qui c'est Acteur parle, est un objet de son imagination ; et son discours ne se peut appliquer à aucun autre. Le même effet encore arrive quand ceux qui se trouvent sur la Scène, sont tellement inférieurs à l'Acteur qui parle, que durant son transport ils sont obligez d'estre muets, [d'estre] (1) dans le respect et dans l'étonnement ; car cette grande difference des

(a) *Est in Apostrophe et in Interrogatione tanta efficacia, ut subsilire faciat animum auditoris.* Scal. Lib. 3. c. 27. Poët.

(1) *Mots entre crochets supprimés.*

Personnages presens fait assez connoistre, que celuy qui parle, ne s'adresse pas aux autres ; mais qu'il suit la chaleur de sa passion, et qu'il s'entretient avec l'idée qu'il a dans l'esprit. [Monsieur (1) Corneille a cette Figure frequente dans ses Ouvrages, où elle fait un grand ornement ; et] (a) Stiblin\* estime fort les plaintes d'Hecube dans les *Troades* d'Euripide pour cette Figure, qu'il dit y estre frequente et fort belle : mais dans la Pratique il faut éviter deux defauts ; le premier, de n'en pas faire trop souvent ; car quand cette figure est frequente, outre que la varieté qu'on cherche au Theatre y manque, elle déplaist à la fin pour faire trop de personnes imaginaires : En quoy pécha l'un de nos Poëtes, qui dans une même Pièce, et dans une assez mediocre étendue de vers, fit parler un Acteur neuf ou dix fois au Ciel. L'autre est qu'un Acteur parlant à un Roy, à un Pere, à un Juge, ou à quelque personne de respect, ne doit pas s'échaper aisément à faire une longue Apostrophe à quelque Estre ainsi imaginaire ; parce qu'il est contre la bien-seance et le devoir qu'un homme estant devant un autre de grande autorité, le quitte pour adresser sa parole à une personne absente, à une Idée, à une Chimere ; attendu que celuy devant qui on parle, auroit raison d'interrompre ce discours, de demander à qui on parle, et d'obliger cét homme de luy parler, et non pas à son imagination ; nous avons veu une pareille faute et notable dans le *Cleomenes*\*. Pour conserver neantmoins cette figure en sa beauté, voicy comment il me semble qu'on en pourroit user. Il faudroit faire l'Apostrophe fort courte, seulement de deux vers, et de moins encore s'il se pouvoit ; et aussitost faire continuer par l'Acteur les mémes raisons

(a) *Apostrophe crebra quā utitur, multum valet ad commovendos animos. Stiblin. in Troad. Eurip.*

(1) *Passage entre crochets supprimé.*

qu'il pourroit attendre de cet objet auquel il auroit commencé de parler en l'employant neanmoins comme parlant pour luy. Par exemple apres avoir dit,

*O Nature qui sçais bien que je n'ay jamais trahy tes sentimens, parle icy en ma deffense !*

Et aussi-tost en s'adressant à celuy devant qui il parleroit, continuer ainsi,

*C'est à elle, ô mon Pere, à justifier ce que j'ay fait, elle vous doit assûrer, etc.*

Et encore de cette sorte,

*O Amour, qui m'as fait entreprendre un si noble dessein, fais voir icy que tes inspirations sont raisonnables. Permettez, ô grand Roy, que l'amour vous parle en ma faveur, il vous dira qu'il a seul conduit ma main, comme il avoit échaufé mon cœur, etc.*

car, par cette adresse, la Figure introduit dans le discours une agréable varieté, avec force, et ne fait rien contre la loy du respect ; ce petit égarement est permis à un homme innocent et passionné, et ce prompt retour de son esprit remet tout dans l'ordre.

Il n'en est pas de même de la Prosopopée, encore qu'elle ait quelque rapport avec l'Apostrophe, en ce qu'elle suppose, comme elle, une personne qui n'est point, et qu'elle fasse parler des choses qui sont muëttes ; elle est presque toujours fort mauvaise au Theatre, où elle fait confusion ; parce que l'Acteur represente déjà une personne qui n'est point, et cette personne representée en feint une autre qu'elle fait parler par sa bouche ; ce qui fait double fiction, et consequemment obscurité : Aussi n'y a-t-il que les habiles qui distinguent ce que l'Acteur fait dire par cette figure à une personne étrangere, et ce qu'il dit lui-même en la personne qu'il represente ; encore faut-il qu'ils aient bien entendu l'endroit, par où l'Acteur a passé de son propre discours à celuy de la personne supposée par cette figure ; car pour peu qu'ils aient esté divertis, ou pour peu de bruit qui se soit

fait en ce moment, ils ne sçavent plus apres où ils en sont, et confondant les discours attribuez à la personne feinte par la Prosopopée, avec ceux que l'Acteur pourroit faire en sa propre personne, ils demeurent dans un embarras, dont ils ne se peuvent pas tirer aisément. Mais j'ose avancer, que pour le peuple, la beauté de cette figure n'est pas sensible sur le Theatre, au contraire, elle est ennuyeuse à tous ceux qui sont d'une mediocre intelligence, parce que ne distinguant pas bien ces choses, ils n'y rencontrent que de la confusion : Par exemple, ils voyent un Acteur qui fait le Roy, et s'imaginent que tout ce qu'il dit, est le discours de ce Roy representé : de sorte que si, en parlant, il fait une Prosopopée, en supposant que la *Vertu*, l'*Amour*, ou autres choses semblables luy parlent, ils se trouvent fort empêchez ; car ils sentent bien que ces paroles de la *Vertu* ou de l'*Amour*, ne conviennent pas au Roy ; mais n'estant pas capables de pénétrer, ny de débrouiller cette double fiction, d'un Roy representé, qui parle par la bouche de l'Acteur ; et de la *Vertu*, qui parle par la bouche de ce Roy representé ; ils demeurent dans un grand desordre, sans rien comprendre à ce qui se dit, et sans recevoir aucune satisfaction de tout ce qu'ils entendent. Si neantmoins cette figure peut estre introduite au Theatre, il faut que ce soit dans les Narrations, encore faut-il qu'elle soit courte ; et aussi dans les Monologues, pourveu que le Poëte use de tant d'industrie qu'il fasse connoistre par plusieurs fois, et par divers moyens, quelle est la chose qu'il feint, et qu'il fait parler en la Prosopopée ; et qu'il ne feigne point d'employer beaucoup d'adresse pour rendre la chose claire et de facile intelligence, et qu'elle ne cause aucune obscurité dans l'esprit des Spectateurs. Au reste qu'il ne juge pas de cét avis par le Poëme Epique, et les actions Oratoires où cette figure est assez frequente, même avec succez ; parce qu'au Poëme

Epique, qui n'est fait que pour ceux qui savent lire et qui ont quelque connoissance, il est aisé de reprendre sa lecture plus haut, quand on sent quelque obscurité dans la suite : mais au Theatre, qui reçoit plus d'ignorans que d'autres, et où le Récit passe sans retour, on ne peut plus instruire ceux qui sont une fois tombéz dans la confusion, et souvent plus ils [l'] (1) écoutent, moins ils s'éclaircissent. Pour les actions Oratoires, où un homme parle seul, et sans aucune supposition de personnes qu'il représente ny qu'il veuille représenter, la Prosopopée n'y fait point une double fiction, et ne se rend pas difficile à comprendre.

L'Ironie est encore une figure du Poème Dramatique, et de sa nature elle est Theatrale ; car en disant par moquerie le contraire de ce qu'elle veut faire entendre serieusement, elle porte avec soy un déguisement, et fait un jeu qui n'est pas désagréable.

L'Exclamation est d'autant plus propre au Theatre, qu'elle est la marque sensible d'un esprit touché de quelque violente passion qui le presse.

L'Hyperbole est de ce même rang, parce que les paroles portant l'imagination plus loin que leur propre sens, elle est convenable au Theatre, où toutes les choses doivent devenir plus grandes, et où il n'y a qu'enchantement et illusion.

L'Interrogation, que (a) Scaliger dit n'estre figure que par usage et non pas de sa nature, est aussi bonne au Theatre ; parce qu'elle est la marque d'un esprit agité.

Or entre toutes, l'Imprécation sera jugée certainement Theatrale, à cause qu'elle procede d'un violent transport d'esprit ; aussi faut-il que le discours soit fort impétueux, l'impression (2) hardie, et les choses extrêmes.

(a) *Lib. 4. cap. 42.*

(1) *Mot entre crochets supprimé.*

(2) *L'expression.*

Cecy sans doute doit suffire au Poëte, sans m'engager à luy faire une plus longue redite de tout ce que les Rhetoriciens doivent luy en avoir apris et principalement de ce qu'il en pourra lire avec [grande] (1) utilité dans la Poëtique du grand Scaliger.

---

(1) *Mot entre crochets supprimé.*

## CHAPITRE IX

---

### *Des Spectacles, Machines, et Décorations du Theatre.*

Après avoir traité fort au long dans le dix-huitième Chapitre du *Terence*\* *Justifié*, la Construction des Theatres anciens avec les Décorations, les ornementz et les Machines qui y estoient employez pour la representation des Poëmes Dramatiques, il ne m'en reste plus rien à dire icy de nouveau qui puisse plaire, et je ne croy pas qu'il soit à propos d'en répéter aucune chose. Mon dessein n'est pas d'instruire les Décorateurs, et ceux qui prennent soin de fabriquer, ou de conduire les artifices qui doivent servir aux Spectacles de la Scène ; mais seulement d'avertir le Poëte des moyens, que j'ay jugez nécessaires, pour donner aux Ouvrages de son esprit plus de force et plus de grace dans toutes les parties qui doivent contribuer à leur perfection.

Il est certain que les ornementz de la Scène sont les plus sensibles charmes de cette ingenieuse Magie, qui rappelle au Monde les Heros des siècles passez, et qui nous met en veuë un nouveau Ciel, une nouvelle Terre, et une infinité de merveilles que nous croyons avoir présentes, dans le temps même que nous sommes bien assûrez qu'on nous trompe ; Ces ornementz rendent les Poëmes plus illustres, ceux qui les inventent en sont admirez, le peuple les prend pour des enchantemens, les habiles se plaisent d'y voir tout ensemble l'adresse et l'occupation de plusieurs arts, enfin chacun y court avec beaucoup d'empressement et de joye. C'est pourquoy les peuples de Gréce et d'Italie, aussi grands Guerriers que bons Philosophes (1), ont souvent em-

(1) Aussi grands Philosophes que vaillants Guerriers.

ployé ces belles décosrations sur leurs Theatres ; ils y avoient tout ce qui pouvoit estre propre pour faire ces agréables illusions ; on y voyoit des Cieux ouverts où paroissoient toutes leurs Divinitez imaginaires, et d'où même ils les faisoient descendre pour converser avec les Hommes ; l'Element de l'air en peinture y souffroit les éclairs, et les veritables bruits du Tonnerre ; la Mer y faisoit paroistre des Tempestes (1), des Naufrages, [des (2) Rochers, des Vaisseaux], et des Batailles. C'estoit peu que la Terre y montrat des Jardins, des Deserts, et des Forests ; qu'elle y portast des Temples et des Palais magnifiques, souvent même elle y paroissoit entre-ouverte, et du sein de ses abysmes faisoit sortir des flames, des Monstres, des Furies, et tous les prodiges de l'Enfer des Fables : En un mot, tous les effets d'une puissance surnaturelle, tous les miracles de la Nature, tous les Chefs-d'œuvre de l'art, et tous les caprices de l'imagination ont formé ces beautez et ces ornementz, qui firent tant de fois les plus doux amusemens des Grecs et des Romains. Les Magistrats, qui par ces magnificences s'acquitoient de leurs charges ou se rendoient dignes des plus grandes, y travaillèrent toujouors à l'envi les uns des autres ; et les Peuples, qui mettoient à ce prix les plus grandes dignitez, jugeoient par leur divertissement du merite de ceux qu'ils avoient préposez, ou qui pouvoient estre préposez à la conduite de leurs Estats. C'est pourquoy les Poëtes qui voyoient dans la fortune des Grands (3) un fond toujouors préparé à ces illustres dépenses, ne feignoient point de remplir leurs Poëmes de divers incidezs, où ces beaux et riches artifices estoient employez ; et les Ouvriers, dont la main se trouvoit si souvent nécessaire pour executer ces merveilleux desseins, ne refusoient point leurs veilles pour s'en rendre capables, ny leur travail pour les faire réussir.

(1) Des rochers, des vaisseaux, des tempestes.

(2) *Mots entre crochets supprimés.*

(3) *Ajoute : Ou dans le Thresor public.*

Mais maintenant, bien que la Cour ne les ait pas desagréables, et que le peuple fasse foule à toutes les occasions de voir quelque chose de semblable, je ne conseillerois pas à nos Poëtes de s'occuper souvent à faire de ces Pièces de Theatre à Machines : Nos Comédiens ne sont ny assez opulens, ny assez genereux pour en faire la depense ; et leurs Décorateurs ne sont pas assez habiles pour y réussir : j'ajoûte que les Autheurs mèmes ont été si peu soigneux de s'instruire en la connoissance de ces vieilles merveilles et aux moyens qu'on a de les bien exécuter, qu'il n'est pas étrange que souvent le plus grand defaut soit dans les mauvaises inventions. Nous ne sommes pourtant pas dans un siècle, où nous ne puissions esperer que les liberalitez des Princes, l'étude des Poëtes, le travail des Ingenieurs, et les soins de nos Comédiens ne relèvent la magnificence du Theatre ancien ; et ce qui s'est fait en ce Royaume depuis quelques années, est peut-estre un échantillon des nouveaux miracles que la paix nous prépare (1). Afin donc de ne rien omettre de tout ce qui peut contribuer à l'accomplissement de ces Ouvrages (2), il me semble que je ne doy pas refuser quelques observations que j'ay faites sur les Spectacles et Machines du Theatre qui peut-estre ne seront pas inutiles.

[Sur quoy (3) je suis obligé de dire pour fondement, Que] je considere les Spectacles et les Décorations de la Scène en trois façons.

Les uns sont de *Choses*, lors que les Spectacles sont permanens et immobiles, comme un Ciel entr'ouvert, une Mer orageuse, un grand Palais, et autres semblables ornementz.

Les autres sont d'*Actions*, lors que le Spectacle dépend principalement d'un fait extraordinaire :

(1) Miracles qui sont ordinairement les ouvrages de la paix.

(2) Représentations.

(3) *Mots entre crochets supprimés.*

comme si quelqu'un se précipitoit du haut d'une Tour, ou du haut d'un Rocher dans les flots de la Mer. La troisième espece est de ceux qui sont mélez de *Choses* et d'*Actions*, comme un Combat naval, où tout ensemble il faut une Mer, des Vaisseaux et des Hommes agissans.

Encore peut-on dire que les uns et les autres peuvent estre considerez comme *Miraculeux*, *Naturels*, ou *Artificiels*.

Les *Miraculeux*, sont ceux qui supposent quelque puissance divine, ou la Magie pour estre produits ; comme la Descente de quelque Divinité du milieu des Cieux, ou la Sortie de quelque Furie du profond des Abysses.

Les *Naturels*, sont ceux qui nous représentent les choses qui dans la Nature sont les plus agréables, ou les plus extraordinaires ; comme un beau Desert, une Montagne enflammée.

Les *Artificiels*, sont ceux qui nous font paroistre les grands et magnifiques ouvrages de l'Art, comme une Lice, ou un Temple magnifique.

De toutes ces différentes espèces de Spectacles, les moins considerables sont ceux qui dépendent du pouvoir des Dieux, ou des Enchantemens ; parce qu'il ne faut pas beaucoup d'esprit pour les inventer : il n'y a point de Genie si mediocre qui ne puisse donner par ce moyen quelque fondement aux grandes choses, et deméler les plus intriguées. J'ai veû une Pièce (1) de Theatre, en laquelle l'Auteur ayant embarrassé un Rival si avant dans son Sujet qu'il ne sçavoit comment le desinteresser, s'avisa de le faire mourir subitement d'un coup de Tonnerre\* ; l'Invention estoit certaine, mais si l'on en admettoit de cette sorte dans le Poëme Dramatique, il ne faudroit plus se mettre en peine pour en rompre les Nœuds les plus difficiles. Il en est de même de toutes ces Machines qui se remuent par des

(1) Parlé d'une Pièce.

ressorts du Ciel ou des Enfers ; elles sont belles en apparence, mais souvent peu ingenieuses ; il peut y avoir neantmoins des raisons étrangeres, et quelquefois assez d'adresse pour les bien employer ; mais il faut prendre garde qu'elles jouënt facilement : car quand il y a quelque desordre, aussitost le peuple raille de ces Dieux et de ces Diables qui font si mal leur devoir.

J'aurois aussi de la peine à conseiller au Poëte de se servir de ceux où les Actions doivent produire le plus grand effet, parce que tout l'agrément dépend de la justesse qu'il y faut observer ; et nos Comédiens sont si peu soigneux d'y réussir, qu'ils ne veulent pas se donner la peine d'en apprendre la conduite et les momens nécessaires ; ou bien ils présument tant de leur suffisance, qu'ils estiment cette étude au dessous de leur merite ; si bien que leur paresse, ou leur vanité gâte souvent ce qu'on invente avec esprit, et qui devroit faire la beauté de l'Ouvrage.

Il reste donc les Décorations permanentes, de quelque nature qu'elles soient ; à quoy mon avis seroit de se restringer autant qu'il seroit possible ; et en toutes il sera bien à propos d'y apporter beaucoup de précautions.

Premierement, Il faut qu'elles soient nécessaires, et que la Pièce ne puisse estre jouée sans cet ornement ; autrement les Spectacles ne seroient jamais approuvez, quoy qu'ils fussent ingénieux ; on estimeroit le Poëte peu judicieux de les avoir introduits dans un Ouvrage qui s'en pouvoit passer ; et les Comédiens imprudens, d'en faire la dépense.

C'est en quoy je trouve un assez notable défaut dans l'*Androméde*\*, où l'on avoit mis dans le premier et quatrième Actes deux grands et superbes Edifices de differente Architecture, sans qu'il en soit dit une seule parole dans les vers ; car ces deux Actes pourroient estre jouez avec les Décorations de tel des trois autres

qu'on voudroit choisir, sans blesser l'intention du Poëte, et sans contredire aucun incident, ny aucune action de la Piéce. On en pourroit presque dire autant du second Acte, sinon qu'au commencement il y a deux ou trois paroles de Guirlandes et de Fleurs, qui semblent avoir quelque rapport à un Jardin présent ; encore qu'elles ne soient pas assez précises : car bien que peu de discours suffise quelquesfois pour cela, il est néanmoins certain qu'il faut toujours s'expliquer intelligiblement.

Secondement, ils doivent estre agréables à voir, car c'est par ce charme que le peuple s'y laisse attirer : (a) Ce n'est pas que je veuille empêcher le Poëte d'y mettre des choses, qui dans la Nature seroient épouvantables, monstrueuses et horribles ; mais il faut que l'artifice les exprime si bien que la peinture puisse donner du contentement ; comme le tableau d'une Vieille, ou d'un Mourant, est souvent si excellemment fait qu'il est sans prix, encore que personne ne voulût estre en l'estat des choses représentées.

Il faut aussi qu'ils soient honnêtes, et qu'ils ne choquent en rien la bien-séance publique et la pudeur que les plus déréglez veulent conserver au moins en apparence jusques sur les Théâtres : Je suis assuré que généralement on condamneroit ceux qui de Mars et de Venus surpris dans le Ré de Vulcain en penseroient faire une belle Décoration.

Il faut encore qu'ils soient faciles à executer, je n'entends pas selon l'opinion des Ignorans qui croient tout impossible, et qui presque toujours dans ces occasions s'imaginent que leurs Sens sont fascinés, et que les Démons sont les principaux Acteurs de nos Comédies ; mais je veux dire que les Ingénieurs disposent si bien les ressorts des Machines, qu'il ne soit

(a) *Non in laetitia sola jucunditas sita est, picturarum quoque facies horribiles nihilo secius spectantur et juvant Scal. Lib. 7. c. 97.*

pas besoin d'avoir un grand nombre d'hommes pour les remuër, et que les Engins fassent leurs mouvementens à poinct-nommé ; car lors qu'il faut attendre trop long-temps, le peuple s'impatiente ; et lors qu'elles ne paroissent pas avec justesse au moment qu'il le faut, elles ne s'accordent pas avec la presence des Acteurs et en gâtent les Récits.

Il est aussi bien raisonnable d'examiner, Si le lieu representé par l'Avant-Scéne peut souffrir dans la vérité ce qu'on y veut mettre en image ; car autrement ce seroit pécher grossierement contre la vray-semblance : Par exemple si l'on prenoit pour le lieu de la Scéne la salle d'un Palais, où la chambre de quelque Princesse, et qu'on mist tout aupres une prison ; car il ne seroit pas vray-semblable que les Criminels fussent renfermez dans un tel endroit : Les Princes ne dorment point aupres des cachots, et l'on n'expose pas si facilement à leur veue la retraitte des Coupables. Je n'estimerois pas plus raisonnable de faire une chambre-haute, ou un cabinet élevé, et au devant une court servant de passage ordinaire qu'on verroit néanmoins de même niveau et sans aucun abaissement ; car ce seroit l'image d'une chose qui n'est pas telle qu'on la represente.

Il ne faut pas aussi faire des Décorations qui soient contraires à l'Unité du Lieu, comme de supposer l'Avant-Scéne pour la chambre d'un Prince, de laquelle on entreroit de plain-pied dans une forest ; car toutes ces fictions, quoy que belles à l'œil, paroissent difformes à la Raison, qui les connoist fausses, impossibles, et ridicules.

Sur tout il faut faire en sorte, que de ces grands ornemens il en resulte un effet notable et extraordinaire dans le corps de la Pièce ; c'est à dire, qu'ils doivent contribuer au Nœud des Intrigues du Théâtre, ou au Dénouement ; car s'ils ne servent que pour produire quelque événement peu considerable et qui ne

soit pas de l'essence de l'Action Theatrale, les gens d'esprit pourront estimer les Ouvriers qui les auront bien faits ; mais le Poëte n'en sera pas estimé (1). Au *Rudens* de Plaute, le Naufrage qui y est representé, fait tout ensemble le Nœud et le Dénouëment de la Comédie.

Les *Grenouilles* d'Aristophane ont une grande Décoration qui sert à tous les Actes, et presque à toutes les Scènes : En un mot, ceux qui sont dans les Poëmes anciens, authoriseront tout ce que nous en avons dit.

Je ne puis oublier d'avertir le Poëte de deux considerations importantes ; l'une qui le regarde, qui est : Que quand les Spectacles sont de *Choses*, c'est à dire d'objets permanens, il faut, s'il est possible, qu'ils paroissent dez l'ouverture du Theatre, afin que le murmure du peuple qui s'émeut toujours en ces apparitions, soit finy avant que les Acteurs commencent le Récit ; Ou s'il faut faire quelque changement de Décoration dans la suite de la Pièce, que ce soit dans l'intervalle d'un Acte, afin que les Ouvriers prennent tout le temps nécessaire pour remuér les machines, et que le Personnage qui doit ouvrir l'Acte, laisse passer le bruit que ce nouvel ornement aura excité. Et si par la nécessité du Sujet, il faloit faire paroistre quelque grande nouveauté dans le milieu d'un Acte, qu'il se souvienne de composer les discours de ses Acteurs en telle sorte, qu'ils disent en ce moment fort peu de paroles, soit d'admiration, d'étonnement, de douleur, ou de joye, pour donner quelque loisir à l'émotion des Regardans qu'on ne peut éviter.

L'autre consideration concerne les Comédiens, qui est quand les Spectacles sont d'*Actions*, c'est à dire quand les Acteurs doivent estre en quelque posture, ou faire quelque Action extraordinaire, comme se précipiter dans la Mer, ou tomber d'un chariot en com-

(1) Loué.

battant ; car il faut que l'Acteur l'étudie avec soin, avant que de la faire sur le Theatre ; ce que je dis, pour avoir veu de mauvais évenemens de la négligence de nos Comédiens, et ce n'est pas le moindre obstacle qui trouble souvent l'effet des Machines, et la beauté des Décorations (1).

---

(1) Apres quoy je n'ay plus rien à dire icy de nouveau pour l'instruction du Poète ny pour la connoissance des pièces de theatre, et si l'on y peut souhaiter encore quelque chose le Terence\* justifié et les dissertations qui sont jointes à cet ouvrage, pourront satisfaire les plus curieux et leur découvrir ce que l'antiquité en a laissé de plus délicat et de plus magnifique, et ce que l'ignorance des derniers siècles avoit retenu dans la confusion<sup>1</sup> et dans les tenebres.



## ANALYSE ou EXAMEN

### *De la premiere Tragédie de Sophocle intitulée AJAX, sur <sup>(1)</sup> les principales Règles que nous avons données pour la Pratique du Theatre*

---

Si les curieux qui verront ces Remarques veulent tirer quelque satisfaction de leur peine et juger équitablement de celle que j'ay prise, il est nécessaire avant toute autre chose, qu'ils se donnent encore celle de voir dans les Autheurs cette Pièce de Theatre que j'entreprends d'examiner ; car jusques-là j'estime avoir droit de les recuser, s'ils osent me condamner en quelques endroits ; en tout cas, je <sup>(2)</sup> puis mépriser leur approbation, comme une pure flatterie ; ou la recevoir comme une legere civilité, qui ne m'obligera pas seulement à les remercier. Les Ouvrages de Critique ont cela de particulier, que pour estre utiles et agréables, ils engagent encore à voir ceux dont on fait le jugement : car si les Lecteurs n'ont présent à l'esprit toutes les choses sur lesquelles on veut appliquer les regles, comme une matiere disposée à les souffrir, ils doutent toujours des beautez ou des fautes que l'on observe, et de la justesse des observations. Je scay bien que ce Discours doit estre un travail assez fâcheux à ceux qui le liront, sans en imposer encore un autre à leur patience ; mais ils doivent croire que s'ils ne se veulent décharger de tous les deux, ils ne peuvent trouver d'autre moyen pour se soûlager de l'un, que de prendre les divertissement que l'autre leur peut donner. Peut-estre qu'un plus hardy que moi s'avanceroit de dire, que si ces Remarques, par la nature de

(1) Suivant.

(2) Et je.

la Critique, n'ont pas tout l'agrément qu'on pourroit souhaitter, au moins contribuëront elles beaucoup au plaisir de lire le Poëme que j'examine, à raison des graces cachées qu'elles y découvriront et des adresses de ces grands Maistres que l'on a jusques icy négligées comme des choses fortuites.

Si nous estions dans un Siècle où les femmes ne pussent égaler les hommes en l'intelligence des Langues et des Sciences les plus curieuses , elles se pourroient plaindre, que de les obliger à la lecture des Grecs et des Latins pour prendre quelque contentement en celle ey, ce seroit les en exclure entierement ; Mais puis qu'elles ont aussi souvent à la bouche Euripide, que Malherbe ; et qu'elles parlent aussi hardiment des Comédies de Plaute, que des Prologues de Bruscambille ; elles ne doivent pas trouver étrange que je leur tienne la même rigueur qu'aux hommes, et puis qu'elles se mèlent de juger de tout comme eux, il faut aussi qu'elles prennent les mêmes soins, ou que leurs voix ne soient pas receuës.

Je suppose donc que ceux qui veulent passer outre, viennent presentement de lire cette Piéce dans son Auteur ; et pour reconnoistre combien adroitemment il a pratiqué les regles de son Art, il en faut premierement considerer le Sujet ; car c'est par où j'ay dit que le Poëte doit commencer.

**Le Sujet.** Le *Sujet* de ce Poëme n'est autre chose dans la vérité (s'il y a quelque vérité dans l'*Histoire de la guerre de Troye*) que la juste colère d'Ajax contre les Grecs, qui lui préférèrent Ulysse en la dispute qu'ils eurent ensemble pour les armes d'Achille. Ce ressentiment en la personne d'un grand Roy et du plus vaillant de tous les Grecs, injustement traité par ceux qu'il avoit servis, et par des Chefs de guerre témoins de tous ses [beaux] (1) exploits estoit certainement un beau fond

(1) *Mot entre crochets supprimé.*

pour en tirer quelque chose digne du Theatre : il y avoit peu de matière, mais c'est comme il la faut choisir pour donner à l'imagination la liberté de s'ebatre ; car d'assurer que sa fureur et sa mort de sa propre main soient de l'Histoire, je ne le voudrois pas faire. Ovide ne parle que de sa colère, et quelques-uns ont dit qu'il fut tué par la main de Paris ; d'autres même veulent qu'il ait été étoufé sous la fange par les Troyens, à cause qu'il estoit invulnérable. Pour moy j'estime, que tous ceux qui rapportent ces deux autres accidens, n'en ont parlé qu'apres Sophocle, comme il est arrivé de toutes les vieilles Fables que l'on a mises sur le Theatre, qui ont été receuës dans les Siecles suivans comme les Poëtes les avoient ajustées, parce que l'on n'en trouvoit rien dans les Histoires.

Ces deux Incidens sont à mon avis de l'adresse du Poëte, qui les a supposez selon la vray-semblance : car une ame fiere et outragée en sa gloire, comme Ajax, pouvoit bien former le dessein de se vanger de ses Ju-  
ges et de son Competiteur, et devenir furieux ; et en suite, ayant reconnu les effets de son transport extra-  
vagant se tuer de sa propre main, tant par la honte de ce qu'il avoit fait, que par quelque reste de fureur. Et ce qui peut aisément faire croire que ce sont des inventions du Poëte, c'est la defence que Menelas et Agamemnon font à Teucer, de donner la sepulture à son frere ; car on peut bien juger que ces deux Princes n'en usèrent pas ainsi, et que Sophocle l'a fait seulement pour donner quelque compassion de la fortune d'Ajax, dont le frere est obligé de disputer la sepulture. Peut-estre fait-il quelque tort à la generosité de Menelas et d'Agamemnon ; mais Ajax estant son Heros, il a voulu tout sacrifier à ses interests, et ce refus de sepulture contre le droit des Gens , faisant croire qu'on luy avoit osté les armes d'Achille contre toute justice, a donné sujet de le plaindre ; outre qu'il n'est pas entierement déraisonnable, que ces deux Princes

refusent le droit de la sepulture, qui estoit la peine des Criminels de leze-Majesté, à un homme qui s'estoit rebellé contre le jugement de tous les Grecs, qui avoit tiré l'épée pour faire mourir les deux Souverains de l'Armée, et qui s'estoit fait ennemy public. Je scay bien que Cointus\* Calaber les fait plus genereux, et qu'ils font des Obséques tres-honorables au corps d'Ajax ; mais c'est qu'il travaille à leur gloire, pour conserver la dignité de son Poëme Epique ; au lieu que Sophocle n'a travaillé qu'à rendre la fortune d'Ajax pathétique pour en faire une belle Tragédie. Voilà donc comme il ajoute et change dans le Sujet pour l'accommoder à son dessein, et comme sur un petit fondement il bâtit un grand Poëme ; où même il introduit Tecmesse femme d'Ajax, pour en faire naître trois ou quatre belles Scènes. Nous allons voir encore d'autres changemens pour ajuster le Temps, et le Lieu, nécessaires à la composition de son Poëme.

**Le Temps** Pour le *Temps*, il fait bien connoistre qu'il n'en faudroit pas davantage pour l'Action véritable que pour la Representation : car au troisième Acte on fait scévoir que Calchas avoit dit, *Que la colère de Minerve contre Ajax, ne devoit durer qu'un jour et que si on pouvoit ne le point abandonner seul durant cette journée, il ne mourroit point.* Or Ajax se trouve seul, et se tué, d'où il resulte que la Pièce finit dans le même jour que sa fureur avoit commencé ; car tout ce qui se fait depuis sa mort, n'est qu'une contestation touchant sa sepulture qui se passe en peu de temps, et auprès de son corps. Et pour faire entendre qu'il n'employe pas cette journée toute entière sur son Théâtre, il le fait ouvrir au matin, Ajax ayant déjà couru tout le Camp des Grecs, exercé sa fureur contre les troupeaux, et conduit dans sa Tente les animaux qu'il avoit liez et pris pour ses principaux ennemis ; ce qui devoit estre plus longtemps à faire que tout ce qui resté sur le Théâtre, depuis qu'Ulysse vient épier ce que faisoit Ajax, jusqu'à

ce que Teucer fait emporter son corps pour luy donner la sepulture, si bien qu'il ne prend qu'une bien petite partie du jour pour faire agir ses Personnages.

Le seul *Incident* en cette Pièce est, le Retour de Teucer, que le Poëte dit avoir esté lors faire la guerre en Mysie ; mais afin d'empêcher qu'il ne paroisse affecté, il fait qu'Ajax se plaint du long séjour de son frere, qui devoit estre revenu des long-temps, et qu'il attendoit avec grande impatience ; de sorte que quand Teucer arrive, cela ne paroist pas un artifice du Poëte, qui le fait venir à propos pour disputer la sepulture de son frere ; au contraire les Spectateurs souhaiteroient eux-mémes qu'il fust arrivé plutôt pour lui sauver la vie. En quoy l'on doit observer encore le changement que Sophocle apporte à la Fable en cette absence de Teucer, et la raison est, que son Theatre estant devant la tente d'Ajax, Teucer l'eust vray-semblablement fait garder s'il eust été present ; au lieu que tous les autres qui parlent de cette avanture, comme Cointus Calaber, laissent Teucer dans l'Armée : mais il ne peut sauver ce malheureux frere ; parce qu'on ne sçavoit où il estoit, n'estant point revenu dans sa Tente apres avoir couru et massacré les troupeaux.

Jugez encore avec quelle adresse il a choisi le *Lieu* de son Theatre, pour suivre la Fable comme on la conte ; Il n'y a point de Lieu particulier où les Acteurs se trouvent, Ajax est au milieu des champs ; Teucer, Ulysse, Menelas et Agamemnon dans le Camp ; sa femme Tecmesse pleure dans sa Tente avec son petit-fils ; et les Salaminiens ses Sujets sont dans ses vaisseaux, ou courent la campagne pour le trouver : Il falloit neantmoins rassembler tous ces gens en un même lieu, et les y faire paroistre tous avec raison : Or voicy comme il en vient à bout.

Il met son Theatre devant la Tente d'Ajax, comme le lieu le plus propre où vray-semblablement tout se devoit passer ; veû même qu'ayant besoin de faire

Préparation  
des Incidens.

Le Lieu

paroistre une femme affligée, il n'eust pas été bien-seant de la mettre ailleurs, et de la faire courir les champs apres un enragé : Mais parce qu'il vouloit mettre le corps d'Ajax sur le Theatre pour rendre pathétiques les plaintes de Tecmesse et de Teucer, et la contestation de sa sepulture ; il suppose qu'il y avoit un Bois assez pres de cette Tente ; et pour rendre cette supposition vray-semblable, il met la Tente d'Ajax à l'extrémité du Camp et toute la derniere, ce que l'on découvre par les premiers vers de Minerve, et fort adroitemment. Et pour faire voir que ce Bois n'est pas loin des Tentes, il fait que les Salaminiens entendent du Camp la voix de Tecmesse, quand elle s'écrie dans le Bois. Pour amener dans sa Tente Ajax, qui estoit le principal Acteur, il suppose contre la Fable, qu'il ne se tua point apres le massacre des Troupaux ; mais qu'il emmena dans sa Tente un Belier, qu'il prenoit pour Ulysse, et d'autres animaux qu'il prenoit pour les principaux des Grecs, afin qu'il eust le plaisir de les faire languir sous les coups.

Mais voyons en détail comment tous les Acteurs viennent sur le Theatre et en sortent raisonnablement. Ulysse y vient pour épier ce que fait Ajax ; et Minerve pour l'assister contre ce furieux ; Ajax y paroist par le commandement de Minerve, pour donner à Ulysse le contentement de voir son ennemy en l'estat où elle l'avoit mis ; Ajax retourne dans sa Tente pour fôüeter (1) le Belier, qu'il s'imaginoit estre Ulysse ; puis Minerve et Ulysse quittent le Theatre où ils n'avoient plus que faire, et c'est le premier Acte. Au second, Tecmesse sort de sa Tente pour demander secours aux Salaminiens, qui font le Chœur de cette Pièce : Elle ouvre la Tente où elle entre, et où paroist Ajax au milieu de ces animaux, mais avec un esprit un peu plus remis et comme retournant à resipiscence ; ce qui

(1) Chastier.

donne sujet à des beaux discours entre luy, sa femme et ses amis [particuliers] (1). Au troisième Acte, il sort de sa Tente en feignant d'aller se purifier dans (la) Mer, et cacher l'épée d'Hector ; sa femme sort pour le suivre, mais elle rentre sur son commandement ; puis (2) il continuë son chemin : Aussitost paroist un Messager, lequel, contant (3) le retour de Teucer, commande (4) de sa part qu'on garde bien Ajax ; à cette nouvelle Tecmesse sort et prie les Salaminiens de luy aider à chercher Ajax, ce qu'ils font tres-volontiers, et le Theatre reste vuide. Au quatrième Acte, Ajax paroist dans le Bois aupres de sa Tente, faisant des plaintes contre son malheur, et se jettant sur son épée dont il avoit enfoncé la garde dans la terre, circonstance qui fait voir que sa mort fut tout ensemble, un effet de honte de tout ce qu'il avoit fait, et un reste de sa premiere fureur. Au moment qu'il rend l'esprit, les Salaminiens reviennent par divers endroits sur le Theatre, laissez et fachez d'avoir inutilement couru ; et Tecmesse, qui avoit pris le chemin du Bois, rencontre Ajax expirant ; elle s'écrie, et les Salaminiens viennent à elle : cependant le bruit qu'on avoit fait en le cherchant, faisoit croire aisément qu'il ne s'estoit écarté que pour se tuer, et la Renommée, qui prévient d'ordinaire les grands évenemens, ayant porté la nouvelle de sa mort à Teucer, l'oblige de quitter les Grecs, contre lesquels il disputoit pour son frere, et de venir en sa Tente pour en apprendre des nouvelles : Ménelas y survient peu apres pour defendre de donner la sepulture à cet ennemy public, puis (5) il s'en retourne pour avertir Agamemnon de l'opiniastre desobeissance de Teucer, qui

(1) *Mot entre crochets supprimé.*

(2) Et.

(3) Qui conte.

(4) Et commande.

(5) Et.

sort aussi pour chercher un lieu propre à la sepulture de son frere, apres avoir fait retirer Tecmesse et ses Suyantes. Au cinquième Acte, Agamemnon vient pour faire executer la defence de Menelas ; et Teucer qui l'avoit vu de loin, accourt aupres le corps de son frere pour le defendre : Ulysse y arrive pour appaiser Agamemnon, qui cede et se retire. Teucer prie Ulysse de s'éloigner de ce corps, de crainte que sa presence ne trouble les manes d'Ajax qui avoit esté son ennemy ; il y consent, et Teucer fait emporter le corps. Tous ces pretextes pour entrer et sortir du Theatre (1), sont certainement bien vray-semblables ; mais l'artifice dont le Poëte se sert pour faire tout cela, est si delicat, que l'on ne peut dire qu'il y affecte une seule parole ; et ce qui s'y passe est si bien ajusté, que tout y paroist nécessaire, et c'est en quoy principalement est le grand art.

Vous ne voyez point aussi d'Acteurs sur le Theatre, dont vous ne sçachiez d'abord le nom, ou la qualité, et quelque chose de ses interests, autant qu'il est nécessaire pour preparer l'attention des Spectateurs. A l'ouverture du Theatre, Minerve, assez connoissable aux Anciens par les marques de sa Divinité, découvre adroitemment le nom d'Ulysse qui vient à elle, et le dessein qu'il avoit d'épier la contenance d'Ajax ; et quand Ajax paroist, on sçait l'estat auquel il est reduit, car Minerve le declare et l'appelle par son nom. Le Chœur témoigne dans ses premiers vers, qu'il n'est composé que des amis d'Ajax, le principal d'entr'eux disant, *Qu'il a toujours participé à la bonne ou mauvaise fortune de ce Prince.* A peine Tecmesse a-t-elle dit quatre vers que, le Chœur luy demandant des nouvelles d'Ajax, elle dit, *Qu'elle peut mieux leur en apprendre que personne, estant devenuë sa femme, de sa Captive bien-aymée.* Le Messager se reconnoist aisément.

(1) Pour entrer sur le Theatre et pour en sortir.

ment par (1) ses habits, (car chez les Anciens ces Personnages en avoient de particuliers) [et par (2) les premières paroles qu'il récite]. Quand Teucer vient au quatrième Acte, le Chœur dit en avoir entendu la voix, et son nom suffit pour faire esperer quelque généreux sentiment d'un frere si longtemps attendu, et dont il avoit été parlé dans les Actes précédens. Si Menelas arrive, le Chœur avertit Teucer qu'il prenne garde à ce qu'il doit répondre à Menelas son ennemy qui s'approche ; et par ce moyen il prépare quelque nouveau trouble. Et lors qu'Agamemnon survient, Teucer dit, *qu'il est retourné promptement sur ses pas, parce qu'il a veu de loin Agamemnon approcher avec un visage de colère.* Ainsi par une agréable adresse du Poète, les Spectateurs ne demeurent point incertains dans (3) la connoissance des Acteurs qui paroissent, parceque cette méconnoissance n'estoit pas nécessaire, et qu'elle ne pouvoit produire aucun bel effet dans les Incidens de cette Pièce.

Les Actes pouvoient-ils estre plus judicieusement divisés ? Le premier contient la fureur d'Ajax, le second sa resipiscence, le troisième les préparations de sa mort, au quatrième il se tuë, et au cinquième on résout sa sepulture : ce n'est pas que chacune de ces actions soit toute simple ; car elles sont soutenus de plusieurs circonstances qui les précédent ou qui les suivent, et qui toutes ensemble composent les divers Actes en chacun desquels la liaison des Scènes est fort sensible ; attendu qu'il reste toujours quelque Personnage de la précédente en celle qui suit, horsmis au troisième Acte, où le Messager, qui apporte le commandement de ne pas abandonner Ajax, arrive comme il sort du Theatre; ce qui est un autre moyen de liaison, quand celuy qui survient cherche celuy qui s'en va. Et au

Les Actes

Les Scènes

(1) Par les premières parolles qu'il récite et par.

(2) *Mot entre crochets supprime.*

(3) En.

quatrième Acte, bien qu'Ajax ne parle plus avec le Chœur qui revient au point qu'il se tuë, les deux Scènes pourtant sont liées par la rencontre du temps, et par le Spectacle de son corps restant là, comme un Acteur mêlé aux survenans.

**Les Intervales** (sic) Quant aux Intervales des Actes, ils sont si nécessaires et si bien remplis par les choses qui se doivent faire hors du Theatre, que la continuité de l'Action y est très manifeste. Durant le premier Intervale, Ulysse va raconter aux Grecs tout ce qu'il a vu d'Ajax, et Ajax continuë sa fureur dans sa Tente. Au second, il cherche l'épée d'Hector, comme il résulte de la fin de l'Acte précédent, et du commencement de celuy qui suit ; outre que dans ce même intervalle, Teucer arrive au Camp et dépêche le Messager, suivant le conseil de Calchas. Entre le troisième et quatrième Acte il n'y a point d'intervale, parce que le Chœur même est sorty du Theatre, lequel demeurant vuide, fait assez connoistre la distinction des Actes : non pas qu'Ajax soit demeuré sans rien faire depuis qu'il est sorty du Theatre, car il dit lui-même, Qu'il avoit accommodé son épée pour s'y précipiter, au lieu de la cacher, comme il avoit auparavant proposé. Le quatrième Intervale contient le retour de Menelas auprès d'Agamemnon, avec leur entretien sur l'opiniastreté de Teucer, et les soins du même Teucer pour trouver un lieu propre à la sepulture de son frere ; de sorte que depuis l'ouverture du Theatre, il n'y a pas un moment auquel les principaux Acteurs ne soient occupez, chacun selon son dessein.

**Le Chœur** Considerez aussi comment il a bien choisi le Chœur en cette Pièce, et combien industrieusement il le fait agir. Il fait son Chœur des Salaminiens, qui plus vray-semblablement que nuls autres devoient accourir vers la Tente de leur Prince sur la nouvelle de sa fureur, et plaindre sa mauvaise fortune avec leur misere ; il ne les met pas neantmoins sur le Theatre dès l'ouver-

ture, comme en d'autres Pièces ; parce qu'ils ne devoient pas entendre les entretiens de Minerve et d'Ulysse, et qu'ils n'eussent pû souffrir la presence d'Ajax sans frayeur, puis qu'Ulysse lui-même n'estoit pas bien assûré en sa presence ; mais il le fait arriver comme le Theatre se vuide à la fin du premier Acte ; puis (1) il le fait sortir à la fin du troisième, sous pretexte de chercher Ajax ; parce que le voulant faire tuër sur le Theatre, il n'eust pas été vray-semblable que ses Sujets l'eussent veû précipiter sur son épée sans l'empêcher ; et quelque effort qu'eust pû faire l'imagination des Spectateurs pour les supposer aveugles ou absens, la vray-semblance auroit esté trop lourdement choquée [en cette rencontre] (2).

A prendre cét ouvrage par la verité de l'Action, il Les Spectateurs ne semble pas qu'il ait rien fait pour les Spectateurs, tant les choses y sont vray-semblablement dépendantes les unes des autres ; et neantmoins tout ce qu'il observe en la conduite du Chœur qu'il fait sortir, est une delicatesse de l'Art pour faire mourir Ajax en leur presence, pour leur montrer une action genereuse (digne pourtant de compassion, puis qu'il se vange sur soy-même de l'outrage qu'il a receu des Grecs) ; et enfin pour les attendrir de pitié, en voyant le corps de ce Heros, dont la sepulture est disputée.

On doit encore admirer l'artifice de ses Narrations, Les Narrations car il fait raconter à Minerve le dessein qu'Ajax avoit fait secrètement contre les Princes Grecs la nuict precedente, et comme elle luy avoit troublé l'esprit pour en empêcher l'effet, qui sont des choses qu'elle seule pouvoit sçavoir : apres il oblige Tecmesse à dire le reste de ce qu'il avoit fait dans sa Tente. Cette division produit deux effets differens sur le Theatre, le premier un sentiment d'admiration pour les soins que Miner-

(1) Et.

(2) *Mots entre crochets supprimés.*

ve prend d'Ulysse, mais avec estonnement d'un tel malheur en la personne d'Ajax ; l'autre est une ténédresse qui touche les Spectateurs, quand ils voyent une femme bien-aymée seule aupres d'un mary furieux ; Encore ne faut-il pas omettre la narration que Tecmesse fait sommairement de la ruine de son Estat, de la mort de ses Parens, de sa captivité, et de son heureux mariage avec Ajax : Ny celle encore de Teucer, touchant l'échange du baudrier d'Ajax avec l'épée d'Hector, dont le premier avoit servi pour attacher le corps d'Hector au chariot d'Achille, et l'autre avoit esté l'instrument de la mort d'Ajax : car bien que ces deux Narrations soient inserées dans les plus vives plaintes de Tecmesse et de Teucer, elles sont neantmoins touchées si à propos et si bien figurées, qu'au lieu d'en faire languir les passions, elles les relévent, et y contribuënt beaucoup par les images de quelques nouveaux malheurs : outre que toute l'histoire d'Ajax, son pays, sa maison, et ses exploits, sont industrieusement racontez en divers endroits sans aucune affection, et seulement pour une parfaite intelligence du Sujet.

**Les Passions** Je ne sçay si la Contestation qui se fait pour la sepulture d'Ajax seroit agréable et pathétique en nostre Siècle ; mais je ne doute point qu'au temps de Sophocle elle n'ait dû fort bien réussir ; car alors c'estoit une marque d'infamie et le dernier malheur d'un homme que d'estre abandonné sans sepulture ; sans doute les Spectateurs estoient émeûs de compassion voyant le corps d'un grand Prince, par un effet du courroux de Minerve estre au point de recevoir cette honte : Et comme les discours des deux Princes Grecs sont bien colorez, et bien pretez de raisons d'Estat pour luy ravir l'honneur de la sepulture ; et celuy de Teucer au contraire fondé sur la pieté et la generosité, je croy bien que leurs sentimens, conformes aux mœurs de ces Acteurs anciens, leur devoient estre bien agréables,

veù même qu'Euripide a fondé la Tragédie des *Suppliantes* en l'honneur des Atheniens sur cette seule seule consideration, et qu'il n'est pas vray-semblable qu'un si grand Poëte eust pris un foible sujet pour établir la gloire de sa Patrie.

Quant aux Spectacles, il pouvoit bien faire paroistre Ajax dans sa fureur, mais outre qu'elle est indigne d'un grand Heros si quelque noble passion ne l'excite, et si les effets n'en sont magnifiques ; j'estime qu'il ne l'a pas voulu faire, à cause qu'il estoit bien difficile de le representer massacrant les troupeaux, et chassant ça et là ceux qui les gardoient ; et qu'il eust esté ridicule de voir Ajax prendre un mouton pour un Prince, et faire une action de Boucher en s'imaginant faire un exploit de Heros : Tout cela eust esté plein de confusion, et eût plûtost excité la risée que la pitié ; et neantmoins pour faire voir Ajax dans l'estat déplorable de cette avanture et ne rien dérober au Theatre, il le fait paroistre dans sa fureur, mais un peu retenuë par la presence de Minerve (figure de la frénésie des grands hommes, que la prudence ne doit pas absolument abandonner comme une ame vulgaire) puis il le fait voir dans sa Tente, au premier poinct de sa resipiscence, parmy les animaux qu'il venoit fraîchement d'égorger ; et là sa femme, son petit-fils, et ses amis, sont à l'entour de luy ; spectacle à mon avis bien inventé dans le Sujet ; car sans poursuivre, ny tuer extravagamment ces bestes leur mort contribuë à la compassion, quand ce Prince vient à reconnoistre l'égarement de son Esprit ; et puis son visage, ses discours et ses actions, portant ensemble des marques de honte, de fureur, et de generosité, dépeignent douloureusement l'exeez de sa misere : A quoy si l'on ajoûte les larmes et les plaintes de sa femme, la presence d'un petit enfant qui ne parle point, mais qui donne sujet à de beaux discours, et les tristes consolations de ses amis, il est bien malaisé que ce Spectacle ne soit agréable et

Les Spectacles

pathétique. Apres il le monstre bien sain d'esprit, mais aussitost les paroles de Calchas, qui le ménaçoient de perdre la vie dans ce même jour, jettent la crainte sur le Theatre, d'autant plus vive, qu'on le croyait sauvé. En suite on le voit mourir de sa propre main, et sa sepulture contestée sur son corps mort ; spectacles sans doute, qui sont de nouveaux motifs de compassion, et qui nous apprennent que le Poète a bien sceû fournir son Theatre, en changeant toujours la face des choses.

---

## **JUGEMENT**

*De la Tragédie, intitulée PENTHÉE\*, écrit  
sur le champ, et envoyé  
à Monseigneur <sup>(1)</sup> le Cardinal de Richelieu  
par son ordre exprez.*

---

Sur le commandement que je viens de recevoir de la part de Vostre Eminence, de travailler à la *Penthée*, pour donner de la force au quatrième Acte, et achever la Catastrophe, j'ay rappelé toutes les pensées qui me vinrent hier à l'esprit, quand je la vis sur le Theatre <sup>(2)</sup> ; mais plus je me la remets en memoire, moins je l'estime capable d'estre mise au nombre des excellentes Pièces, si on ne la reforme d'un bout à l'autre. Ce n'est pas qu'elle ne soit remplie de beaux vers, et de nobles sentimens ; mais les vers ne chatoüillent que l'oreille, s'ils n'inspirent de grands mouvemens ; et les sentimens de ceux qui parlent ne font que de legeres impressions sur ceux qui les écoutent, s'ils ne sont bien poussez par divers raisonnemens, et par diverses figures : Voicy donc ce que j'en ay pû remarquer.

Quant à la disposition, je ne l'approuverois pas si je l'avois faite, Premierement, je n'aurois pas retranché deux circonstances notables, qui sont dans Xenophon, le bannissement ou l'éloignement d'Araspe, et le discours de Penthée, quand elle donne de sa main à Abradate son mary les armes qu'elle lui avoit fait faire de la vente de ses pierreries ; l'Histoire est assez sterile pour n'en rien oublier.

Les deux Discours de Cyrus au premier et au quatrième Acte sont inutiles, ou du moins trop longs ; car ils ne font rien ny à la chasteté de Penthée, ny à la sa-

(1) M.

(2) Dans vostre Pallais.

gesse de Cyrus, ny à la jalouse d'Abadate, ny à l'amour d'Araspe, qui sont les grands ressorts de cette Piéce ; c'est du temps et des vers employez sans nécessité, dont on auroit pu se servir ailleurs. De plus je ne voudrois pas pousser à bout deux discours de guerre hors d'œuvre, et laisser les principales passions à moitié chemin ; car partout elles ne sont que touchées et non pas achevées ; elles ébranlent l'Auditeur et ne l'emportent pas.

Abadate arrivé trop tard au camp de Cyrus, et si par malheur il luy fust arrivé le moindre obstacle, il eust fallu remettre la moitié de la Tragédie à un autre jour. Il le falloit faire venir dez le premier Acte, et pour cela on pouvoit ouvrir le Theatre par l'amour et l'impatience de Penthée, et le desir de Cyrus d'avoir Abadate dans la bataille qui se devoit donner : Sur quoy l'on eust fait arriver quelque Seigneur de la part d'Abadate qui eust consolé Penthée, réjoüy Cyrus, et donné sujet de faire les préparatifs pour sa reception. Je sçay bien que la difficulté qui a pû empêcher de le faire ainsi, est qu'il falloit remplir trois Actes entre son arrivée et sa mort ; mais l'amour d'Araspe, la jalouse d'Abadate et la generosité de Penthée y pouvoient bien fournir assez de matiere ; et puis c'est en ces occasions difficiles qu'il faut presser son esprit pour trouver quelque chose d'extraordinaire.

[Pour] (1) le Lieu de la Scéne [, il] (1) change si précipitamment dans un même Acte, qu'on a bien de la peine à le comprendre ; aussi est-ce un des plus grands écueils du Theatre, que l'on peut neantmoins éviter en considerant la qualité du lieu où se doit faire la principale action d'une Histoire, et en y accommodant toutes les autres ; si bien qu'en cette Piéce, on pourroit avancer les Tentes de Cyrus sur les rives du Pactole, où Penthée receut le corps d'Abadate et per-

(1) *Mots entre crochets supprimés.*

dit la vie : outre que l'on ne sait pourquoy les Acteurs viennent parler en ce lieu plutôt qu'en un autre, ny pour quelle raison ils en sortent ; en quoy neantmoins consiste une des principales adresses du Theatre, en faisant voir les considerations qui conduisent les Acteurs dans le Lieu de la Scéne, et qui les en font retirer ; autrement il n'est point vray-semblable qu'ils y soient venus reciter leurs vers, ou qu'ils n'y demeurent pas plus longtemps.

Davantage les Scénes me semblent tellement déliées, que l'on pourroit compter plusieurs Actes en cette Piéce ; car il en faut toujours compter autant qu'il y a de dissolutions de Scénes, les Actes estant divisez par la division des Actions qui veulent un intervalle de temps.

Encore est-il vray que l'amour d'Araspe paroist brutal et criminel, il s'emporte jusques-à dire, *Qu'il veut tuer Abradate* ; il se réjouit de sa mort, et nomme Penthée barbare ; parce qu'elle ne veut pas secourir son amour, c'est à dire commettre un adultere ; ce sont bien à la verité des mouvemens d'un cœur passionné, mais il les faut bien adoucir en la bouche d'un Genereux, tel que devoit paroistre Araspe, grand Prince et favori de Cyrus ; son amour devoit redoubler par la vertu de Penthée ; il devoit luy souhaitter toutes sortes de prosperitez, et prendre part à ses déplaisirs : En un mot, il la devoit considerer comme une Divinité qu'il reveroit, et non pas comme une femme qu'il vouloit obliger à faillir ; un si bel amour lui eust fait perdre la vie apres elle, ou bien il luy falloit faire entreprendre quelqu'autre violence pour le faire punir : car on ne voit sortir aucun effet de toutes ces dispositions, qui font attendre quelque chose de plus grand. Cyrus ne veut point regarder Penthée, et cela ne produit rien : Araspe est amoureux de (1)

(1) A beaucoup d'amour pour.

Penthée, et l'on n'en voit pas l'issuë ; Penthée se plaint de son insolence, et il demeure en méme estat qu'au-paravant : Abradate est jaloux sans fondement, et cesse de l'estre avec aussi peu de raison : Un mary vient-voir sa femme dans son impatience, et disparaist aussitost, comme s'il n'estoit venu que pour mourir, et la faire mourir. Voilà de belles choses commencées, mais qui n'ont point de suite.

Avec ces considerations generales, je trouve encore étrange au premier Acte l'évanouissement d'Araspe ; car voyant tous les jours Penthée qu'il gardoit depuis long-temps, il attend bien tard à s'évanoür devant ses yeux : Cela semble bien mandié, pour faire sur le Theatre un évenement peu considerable, et qui devoit plutost arriver le premier jour qu'il la vit ; parce que la surprise y pourroit donner quelque fondement et plutôt sans doute dans la chambre de Penthée en la regardant fixement, passionnément, à loisir et en toute liberté ; que non pas devant les Tentes de Cyrus. Ajoutez que Penthée l'abandonne en cet estat, ce qu'elle ne devoit pas faire, estant un grand Prince qui prenoit soin d'elle, et qu'elle estimoit malade de ses bles-sures ; veu même que sa présence, en redoublant le mal d'Araspe, pouvoit donner occasion à quelque chose de bon.

L'artifice, dont ce Prince se sert au second Acte pour lui découvrir sa passion, me semble trop faible ; et c'estoit un mauvais discours pour un homme de la con-dition d'Araspe, de dire, *Qu'il faisoit des vers pour un autre* : il falloit faire cette découverte par un moyen plus convenable à sa dignité, qui tint de l'Heroïque, et non pas du Comique, dont (1) même plusieurs se sont déjà servis sur le Theatre.

Penthée de sa part est bien-tost en colére, il ne falloit pas qu'elle en fist ses plaintes à Cyrus pour la

(1) Et dont.

premiere fois, elle devoit dez longtemps avoir pris autorité sur Araspe, et luy avoir defendu de luy parler jamais de la sorte, et sur ce qu'il eust continué, elle eust pris sujet d'en demander justice à Cyrus, c'est ainsi que Xenophon l'a fait dans l'Histoire. Je sçay bien qu'en un même jour, il estoit malaisé de le faire parler de son amour plusieurs fois à Penthée ; mais pour y remedier, il falloit supposer qu'il s'estoit retiré par l'ordre de Cyrus à cause de cét amour, et qu'il n'estoit revenu que la veille du combat, ainsi qu'il est dans l'Histoire : Si bien que dez la premiere fois qu'il eût parlé d'amour à Penthée à ce retour, elle eût eû sujet d'abord d'en faire de grandes plaintes à Cyrus, et de le rendre plus criminel, n'ayant pas respecté les ordres de son Maistre, et n'estant pas devenu plus modeste par son absence.

Aussi ne voudrois-je pas faire que Penthée priast si légerement, ny si promptement Cyrus en faveur d'Araspe, apres avoir paru si sevère : Une femme gene-reuse, outragée de cette sorte ne se doit pas appaiser facilement ; c'est un effet de sa vertu que de ne pardonner qu'avec grand peine : et cette bienveillance si soudaine, après un si grand bruit, pouvoit estre suspecte d'artifice. Ce sont des endroits qu'il faut traitter bien delicatement, et l'on pouvoit faire que Cyrus condamnast Araspe à quelque peine rigoureuse, et qu'apres il priast luy-méme Penthée de luy pardonner.

La jalouse d'Abbradate au quatrième Acte est bien légerement conceuë, il peut bien craindre à la verité quelque violence de la part du Vainqueur ; mais la vertu de sa femme le doit empêcher de le croire avec tant de certitude, et le poignard que Penthée luy monstre, devoit servir pour un effet plus hardy : car se voyant soupçonnée par son mary d'avoir pû souffrir une violence, sans mourir, elle doit faire quelque effort devant luy pour se poignarder, en luy disant, *Qu'elle est assez coupable puis qu'il a crû qu'elle le pouvoit*

*estre* : Ce qui eust donné lieu à un beau repentir de la part d'Abadate.

Je ne puis encore approuver dans le cinquième Acte que Cyrus parle à Penthée de son retour, comme s'il estoit déjà lâs de la voir, tandis même qu'elle pleure sur le corps de son mary, au lieu de la consoler : Il feroit mieux de se separer d'elle, sur une nouvelle qu'il eust euë du ralliement de quelques ennemis. De plus, je ne puis concevoir comment on la laisse toute seule dans une douleur qui faisoit craindre à tout le monde son desespoir, principalement sur le bord d'une rivière, où elle se pouvoit precipiter ; joint qu'elle pouvoit se tuer en la presence de tous les siens, parce qu'on ne scavoit pas qu'elle avoit un poignard caché. Aussi ne puis-je consentir qu'Araspe demeure sans action apres sa mort, et qu'elle ne soit plainte, ny de Cyrus, ny de pas un des siens ; cela me semble bien dur, et l'adoucissement y est si nécessaire, que les Spectateurs demandent en voyant tomber Penthée, si c'est la fin de la Pièce.

Pour donner neantmoins quelque grace au quatrième Acte, il seroit à propos de racourcir ce grand discours que Cyrus fait contre ceux qui veulent mettre la terreur dans son Armée : car cela ne sert de rien au sujet : et pour remplir l'Acte il faudroit faire que Penthée armât de sa main Abadate, et luy tînt des propos dignes de leur generosité, que l'on feroit suivre par un Monologue de Penthée, qui témoigneroit ses apprehensions parmy les sentimens de sa vertu.

Et pour obliger Araspe à faire ce qu'il devoit, il peut venir à Penthée pour la consoler, dont elle prendra sujet de s'irriter contre lui, et de se tuer pour fuyr sa presence et suivre le destin de son mary ; ce qui surprendroit Araspe, n'ayant point découvert le poignard qu'elle avoit, et apres une plainte pathétique contre son propre amour et son malheur, il arracheroit le poignard du corps de Penthée, et ayant dit quelque

chose d'agréable sur le sang qui le coloreroit, et sur la playe qu'il auroit faite dans un si beau corps, il s'en tueroit luy-même, comme une victime nécessaire aux Manes de Penthée. Pour le faire neantmoins il seroit à propos que l'Autheur en fust d'accord, n'estant pas raisonnable de luy persuader que pour rendre son Ouvrage parfait, il doit emprunter un secours étranger, comme s'il n'estoit pas capable de le faire.

---



## PROJET

### *Pour le Rétablissement du Theatre François.*

---

Les causes qui empêchent le Theatre François de continuer le progrès qu'il a commencé de faire depuis quelques années, par les soins et les liberalitez de feu Monsieur le Cardinal de Richelieu, se peuvent reduire à six chefs :

Le premier est, la Créance commune, Que d'y assister c'est pécher contre les regles du Christianisme.

Le second est, l'Infamie dont les loix ont noté ceux qui font la profession de Comédiens publics.

Le troisième est, les Defauts et les manquemens qui se rencontrent dans les Representations.

Le quatrième, les mauvais Poëmes qui s'y representent indifferemment avec les bons.

Le cinquième, les mauvaises Décorations.

Et le sixième, les Desordres des Spectateurs.

Pour commencer par la *Créance commune*, il est vray, Que les anciens Peres de l'Eglise ont toujours defendu le Theatre aux Chrestiens, et cela pour deux raisons.

La premiere (qui n'a point encore été reconnuë de personne) (1) est, Que la Representation des Comédies estoit anciennement un Acte de Religion, et faisoit partie du culte des faux-Dieux ; cela est sans doute, et facile à montrer par mille témoignages des plus fameux Escrivains de l'Antiquité. Et les premiers Peres de l'Eglise ont condamné les Chrestiens qui y assistoient, comme participans à l'Idolatrie, à laquelle ils avoient renoncé par le Baptême : ce que l'on peut re-

(1) Esté traitée.

connoistre aisément dans tous les écrits (1) [de Minutius, (2) de Tertulien; de S. Cyprien, de S. Augustin, de Lactance et de tous les autres].

La seconde raison estoit fondée sur les impuretés qui s'y disoient et qui s'y representoient par les Minimes, Pantomimes, Sauteurs et Bâteleurs qui avoient pour leur partage les Dithyrambes, Phales, *rhypahes*, les Priapées, et autres representations honteuses et des-honnêtes, propres au culte de Bacchus, à qui le Theatre étoit consacré comme à son Autheur et de (3) Venus sa compagne.

Quant à la premiere raison, qui concerneoit la Religion Payenne, elle cesse maintenant; puis que les Comédies ne sont que des divertissemens agréables, et non plus des cérémonies d'impétè à l'honneur des Idoles, mais il est nécessaire d'en bien instruire le Public.

Pour la seconde raison, bien qu'elle ait été absolument bannie du Theatre de feu Monsieur le Cardinal de Richelieu, il en reste encore neantmoins quelque trace sur ceux du Public, non seulement dans des Farces sales et des-honnêtes; mais encore dans les Poëmes où les Autheurs, par un mauvais desir de plaire au petit peuple, représentent des Histoires impudiques et de mauvais exemple: ce que les Chrestiens ont sujet de condamner, et qu'un homme d'honneur n'approuvera jamais; et jusqu'à tant que le Theatre soit aussi pur devant le peuple qu'il l'estoit devant M. le Card. de Richelieu, l'on aura juste sujet de croire qu'il est contre la sainteté de l'Evangile et contre les bonnes mœurs.

A l'égard de l'*Infamie de ceux qui montent sur le Theatre*, elle estoit juste autrefois, mais maintenant elle ne l'est plus.

(1) Leurs écrits.

(2) *Mots entre crochets supprimés.*

(3) A.

Pour bien entendre ce point, il faut sçavoir, Qu'il y avoit deux sortes d'Acteurs parmy les Anciens, les *Mimes* et *Bâteleurs*, dont nous avons parlé ; et les *Comédiens*, dont le nom comprend maintenant ceux qui joüoient les Comédies et les Tragédies. Et comme ces deux sortes de gens estoient differens aux choses qu'ils representoient, en la maniere de representer, aux lieux où ils joüoient, et aux habits qu'ils portoient, ainsi qu'on peut le prouver aisément, ils furent aussi traitez differemment.

Les premiers furent declarez infames dans les derniers temps par les Romains, encore qu'au commencement cela n'eust pas été parmy eux, non plus que parmy les Grecs.

Mais les Comédiens n'ont jamais receu cette disgrâce, ayant toujours esté traitez avec honneur par les personnes de grande condition, et capables de toute société civile : ce que l'on peut justifier par beaucoup de rencontres, et même de ce que les Poëtes Dramatiques, dont aucun ont esté Generaux d'Armée, joüoient quelquefois eux-mêmes le principal Personnage de leurs Pièces ; et s'ils ont esté quelquefois mal-traitez à Rome apres la mort des Tyrans sous lesquels ils avoient servi, ce fut par Maxime d'Estat comme amis des mauvais Princes, et non par regle de Police comme ennemis des bonnes mœurs.

Or en France la Comédie a commencé par quelque pratique de pieté, estant joüée dans les Temples, et ne representant que des Histoires saintes ; mais elle degenera bien-tost en Satyres et bouffonneries, autant contraires à l'honnêteté des mœurs, qu'à la pureté de la Religion. Elle fut quelque temps ainsi mal-traitée par les Basochiens qui furent comme les premiers Comédiens en ce Royaume ; et enfin par les Bâteleurs publics, parmy lesquels elle a demeuré plusieurs années, avec autant de honte que d'ignorance, jusqu'à n'avoir pas seulement une toile pour cacher les Acteurs

qui n'avoient plus rien à faire sur la Scéne, et jusqu'à rendre la société des Comédiens comme une Troupe de perdus et de débauchez ; et la licence de cette vie attirant beaucoup de jeunes hommes par diverses considerations, les Rois les notèrent d'infamie pour divertir de cette débauche licentieuse les enfans de bonne famille par la honte publique, et la crainte d'estre à jamais incapables d'approcher les gens d'honneur.

Et comme la Comédie ne recevoit aucune perfection dans l'art, ny aucune correction dans les mœurs, elle a été longtemps peu recherchée, et ceux qui en ont fait profession, toujours mesestimez ; de sorte que les personnes de condition relevée ont refusé d'imiter les Anciens, c'est à dire (1) de contribuér comme eux aux dépenses nécessaires pour luy rendre son éclat, parce qu'ils ont crû que c'eust esté entretenir l'exemple du vice, et authoriser l'infamie de cette débauche.

De ces deux considerations est venuë la troisième cause, qui arreste le progrez de la Comédie, [je veux dire], (2) *les defauts des Representations*.

L'estime que les Anciens ont fait de la Comédie, donnoit sujet à beaucoup d'habiles gens d'en faire profession, et comme la gloire des Magistrats qui en avoient soin, et la fortune des Choragues ou Entrepreneurs avec lesquels ils traittoient, dependoient de la réussite des Jeux, ils prenoient beaucoup de peine à choisir de bons Acteurs, et à leur faire tout executer parfaitement ; si bien qu'ils avoient diverses Troupes de Comédiens, et fort excellens ; au lieu que jusqu'icy peu de personnes instruites aux bonnes lettres ont monté sur le Theatre, en estant retenus, ou par la creance de pécher, ou par la crainte de l'infamie : de sorte que ceux qui s'en meslent, estant la pluspart

(1) Je veux dire.

(2) *Mots entre crochets supprimés.*

ignorans aux Spectacles, ils les rejettent, ou en negligent la representation ; et n'ayant aucune connoissance des passions, voire même ne sachant qu'à peine la langue Françoise, ils expriment imparfaitement ce qu'ils recitent, et souvent au contraire de ce qu'ils doivent. Au reste (1) quand il s'est trouvé quelque bon Acteur digne de l'ancien Theatre, il a presque toujours esté mal secondé ; et lors qu'il a manqué, il a presque esté impossible d'en réparer la perte, ce qui met la Comédie à la veille de sa ruine.

La quatrième cause fondée sur les *mauvais Poëmes*, ne regarde point les Modernes qui ont estably leur estime par beaucoup d'Ouvrages excellens, mais voicy ce qu'il y faut considerer.

Il est bien mal-aisé que les Anciens nous ayent laissé beaucoup de mauvaises Pièces de Theatre, parce qu'elles estoient et veuës et examinées par les Magistrats ; et qu'ils (2) travailloient pour la gloire seulement, et pour obtenir un prix qui estoit adjugé avec beaucoup de cérémonie, en de saintes et grandes solennitez, à celuy qui avoit le mieux satisfait les Juges et les Spectateurs ; mais nous sommes bien éloignez de cette methode.

A l'origine de la Comédie, comme nostre Poësie estoit tres-mauvaise en la versification, elle fut aussi fort defectueuse aux Pièces de Theatre ; et j'en ay vu qui estoient composées de quarante-huit Actes, ou Scènes, sans aucune autre distinction. Au siecle de Ronsard elle commença à se former par Jodelle, Garnier, Bel-leau, et quelques autres qui se contentoient de faire de bons discours, mais trop grands, et sans aucun art, ny representation agreable. Hardy fit au contraire, cherchant à plaire au peuple par la varieté des choses representées ; mais sans aucune connoissance du Thea-

(1) Et.

(2) Et que les Poëtes.

tre que sa nécessité ne luy permit pas d'étudier : Enfin feu M. le Cardinal de Richelieu soutenant les veilles (1) et les travaux des Poëtes par ses bien-faits, a mis la Comédie en l'estat où nous la voyons maintenant paroistre, bien éloignée neantmoins encore de sa perfection, et même de celle qu'elle avoit acquise de son temps.

Car comme il naist tous les jours de nouveaux Poëtes par le desir de la gloire ou de la recompense, et qu'ils ne peuvent pas estre tous excellens, on voit bien souvent sur le Theatre des Poëmes qui ne sont pas dignes d'y monter, ce qui procede du peu d'experience, et quelquefois de la presomption des nouveaux Poëtes, et même de l'ignorance des Comédiens qui sont seulement capables de juger de certaines choses, et non pas de toutes ; à sçavoir de celles qu'ils ont pratiquées, et non pas des nouvelles inventions, [et surtout (2) du peu de soin qu'ils prennent à repasser et éprouver leurs Pièces devant des personnes capables, avant que de les exposer au Public] : Ajoûtez la difficulté qu'il y a de juger d'une Pièce de Theatre par la lecture ; car souvent il arrive que les moins agréables à lire, sont les plus parfaites en la representation; et qu'au contraire, celles que l'on trouve merveilleuses sur le papier, se trouvent quelquefois tres-defectueuses sur le Theatre, la raison est, la difference qu'il y a de s'imaginer une action dans la lecture, ou de la voir devant ses yeux dans la representation. Les choses belles à dire, ne le sont pas toujours à faire (3), la douceur de la lecture rend certaines choses agreeables, et en fait passer d'autres pour molles et foibles ; au lieu que la vehemence du Récit change les agreeables en indecentes, et fortifie les foibles : Tous lesquels (4) defauts des Representa-

(1) Besoins.

(2) *Mots entre crochets supprimés.*

(3) Voir.

(4) Ces.

tions, diminuant l'excellence des Comédies, décréditent les Acteurs et les Poëtes, et entretiennent le peuple dans la creance que le Theatre n'est pas une bonne chose.

La cinquième cause touchant (1) les *Décorations* est encore tres-importante. Chez les Anciens, les Magistrats et autres grands Seigneurs, qui donnoient au peuple les divertissemens des Spectacles, ou par l'obligation de leur charge, ou pour acquerir la bien-veillance publique, en faisoient toutes les décosrations à leurs dépens, les Comédiens n'y contribuoient en rien : de sorte qu'elles estoient parfaites, magnifiques et tres-convenables au dessein du Poëte, et cela ne doit pas être contesté.

Mais maintenant ce sont nos Comédiens, quoy que peu accommodez en leurs affaires, qui font tous ces frais, et qui pour se soulager y employent le moins qu'il leur est possible, rendant par ce moyen les Décosrations du Theatre imparfaites, tres-mauvaises, et tout-à-fait indignes des inventions de nos Poëtes.

Quant aux *Desordres des Spectateurs*, il faut considerer qu'il n'y eût jamais de seureté pareille à celle des Theatres anciens, où tout se faisoit par l'ordre des Magistrats presens ; ce que l'on peut justifier par de belles observations ; mais parmy nous, il n'y en a point du tout, par la licence que plusieurs mal-vivans ont de porter l'épée dans les lieux destinez aux divertissemens publics, et d'y attaquer insolemment des gens d'honneur, qui n'ont point d'autres armes pour leur defence que l'autorité des Loix.

Davantage dans l'ancien Theatre tout y estoit si paisible, que les femmes, qui n'osoient presque sortir de leur appartement, y alloient avec leurs enfans en toute liberté.

(1) Qui regarde.

Mais icy les Representations sont incessamment troublées par de jeunes débauchez, qui n'y vont que pour signaler leur insolence, qui mettent l'effroy par tout, et qui souvent y commettent des meurtres.

Ajoûtez que les sieges des Spectateurs estoient autrefois si bien ordonnez, que chacun estoit placé commodelement, et que l'on ne pouvoit faire aucun desordre pour changer de place ; au lieu que maintenant les Galleries, et le Parterre sont tres-incommodes, la pluspart des loges estant trop éloignées et mal situées, et le Parterre n'ayant aucune élévation, ni aucun siege : Si bien que la seureté n'y estant point, les gens d'honneur ne s'y veulent pas exposer aux Filoux, les Dames craignent d'y voir des épées nuës, et beaucoup de personnes n'en peuvent souffrir l'incommodité : ainsi le Theatre estant peu frequenté des honnests gens, il demeure décredité comme un simple Bâtelage, et non pas estimé comme un divertissement honneste,

Remede  
contre la 1.  
et 2. cause

Pour remedier à tous ces desordres, il est nécessaire avant toute chose, que le Roy fasse une Declaration\* qui porte d'une part, Que les Jeux du Theatre n'estant plus un acte de Religion et d'Idolatrie, comme autrefois, mais seulement un divertissement public ; et d'un autre costé que les Representations y estant reduites dans l'honnesteté, et les Comédiens ne vivant plus dans la débauche et avec scandale (ce qui avoit obligé les Rois ses predecesseurs de les declarer infames) Sa Majesté leve la notte d'infamie décernée contr' eux par les Ordonnances et Arrests ; avec defence neantmoins de ne rien dire ny faire sur le Theatre contre les bonnes mœurs, sous les peines qui y sont portées, ny de commettre aucune action en leur vie particulière contre l'honnesteté, à peine d'estre chassez du Theatre, et de retomber dans la premiere Infamie dont ils avoient esté notez.

Et pour y conserver la bien-seance, Ne pourront les

filles monter sur le Theatre, si elles n'ont leur pere ou leur mere dans la Compagnie. Que les vefves seront obligées de se remarier dans les six mois d'apres l'an de leur deüil au plus tard, et ne joueront point dans l'an du deüil, sinon qu'elles fussent remariées.

Pour l'execution de cette Declaration S. M. establira une personne de probité et de capacité comme Directeur, Intendant\*, ou Grand-Maistre des Theatres et des Jeux publics de France, qui aura soin que le Theatre se maintienne en l'honnesteté, qui veillera sur les actions des Comédiens, et qui en rendra compte au Roy, pour y donner l'ordre nécessaire.

Par ce moyen les deux premières causes qui empêchent le rétablissement du Theatre cesseront ; on y assistera sans scrupule de conscience, l'impureté en estant retranchée ; et l'on aura les Comédiens, en bonne estime par la créance de leur bonne vie, sur tout quand on verra qu'ils n'y pourroient estre maintenus autrement. [Ce fut (1) par une semblable Declaration que les Empereurs Romains reformèrent le Theatre quand il fut corrompu].

La troisième cause cessera pareillement, car cette profession n'estant plus infamante, ceux qui s'en trouveront capables, s'y presenteront librement par l'espoir du gain et de l'honneur ; et l'Intendant du Theatre aura luy-même soin d'en chercher dans les Colleges, et dans les Troupes qui vont par les Provinces, et les obligera d'estudier les Representations des Spectacles, aussi bien que les Recits et les Expressions des sentimens, afin qu'on n'y voye rien que d'achevé ; Et pour cet effet personne ne pourra estre associé dans une Troupe que par Brevet du Roy, donné sur un certificat de sa capacité et probité qui luy sera delivré par l'Intendant, apres en avoir fait l'épreuve. Ainsi l'on n'aura jamais faute de bons Acteurs, et les Representations ne seront plus defectueuses.

Contre  
la 3. cause

(1) *Passage entre crochets supprimé*

Contre  
la 4. cause

La quatrième cause qui regarde les Poëtes sera traitée avec quelque moderation ; car pour ceux qui sont maintenant approuvez par l'excellence et le grand nombre de leurs Poëmes, ils seront seulement obligez de faire voir leurs Pièces à l'Intendant, pour en examiner l'honnesteté et la bien-seance, le reste y demeurant au peril de leur reputation.

Mais pour les nouveaux Poëtes, leurs Pièces seront examinées par le même Intendant, et reformées selon ses ordres ; si bien que le Theatre ne sera point chargé de mauvaises Pièces, ny les Comédiens sujets d'en recompenser plusieurs qui leur sont apres infructueuses.

Contre  
la 5. cause

Et pour le restablissement des Décorations, elles seront faites par les soins de l'Intendant qui employera des gens habiles aux dépens du public, et non des Comédiens, qui né seront chargez d'autres frais que de leurs vestemens particuliers, et de la recompense qu'ils donneront aux Poëtes ; les Decorateurs ordinaires ne seront pas même à leur charge.

Contre  
la 6. cause

A l'égard de la sixième, en ce qui concerne la seureté et la commodité des Spectateurs, le Roy fera defence à tous Pages et Laquais d'entrer au Theatre à peine de la vie, et à toutes personnes de quelque condition qu'elles soient d'y porter l'épée ny autres armes offensives sur les mêmes peines ; estant raisonnable que la seureté publique, qui n'y peut estre par le respect, comme dans les Palais et dans les Temples, s'y rencontre par l'égalité de ceux qui y assisteront. Pour cét effet deux Gardes ou Suisses du Roy seront posez aux portes du Theatre, et changez de temps à autres, pour empêcher par là ceux qui voudroient contrevir à son intention : ce qui ne sera point refusé par ses Gardes, le Theatre perdant sa premiere infamie, et se restablissant (1) dans l'honneur qui luy est deû.

(1) Quand le theatre aura perdu sa première infamie et qu'il sera retably.

Et pour la commodité des Spectateurs, le Parterre doit estre élevé en Talut, et remply de sieges immobiles; jusqu'à ce qu'on y ait pourveu autrement; ce qui empêchera même que les assistans ne s'y battent, n'ayant aucun espace pour le faire.

Mais pourachever la magnificence du Theatre, l'Intendant trouvera un lieu commode et spacieux pour en dresser un selon les modelles qui seront donnez à l'exemple des Anciens; en sorte que sa longueur et sa profondeur soient capables de toutes les grandes Representations, et où les sieges des Spectateurs soient distinguez, sans que les personnes de condition y soient meslées avec le menu peuple; et à l'entour duquel seront bâties au dehors, des maisons pour loger gratuitement deux Troupes de Comédiens nécessaires à la ville de Paris.

Pour l'achapt de la Place, construction du Theatre, selon le dessein qui en a esté fait, logement des Comédiens, fournissemens des Decorations extraordinaires, pensions des deux Troupes, telles que le Roy les leur a données jusques à present, appointement de l'Intendant, gages des Decorateurs, entretiens des lieux et autres frais, se trouvera un fond suffisant sans toucher aux Finances du Roy.

Ainsi l'on remediera à l'imperfection des Spectacles que l'on rendra magnifiques et dignes de la Cour de France et de la ville de Paris; le peuple par ce moyen aura quelque image des merveilleuses Representations qu'on a veuës sur le Theatre du Palais Cardinal et du Petit Bourbon et sera moins jaloux des plaisirs que les Grands doivent recevoir des magnificences de la Cour.



## NOTES<sup>(1)</sup>

### *ALCESIMARCH.*

Alcesimarchus dans la *Cistellaria* de Plaute.

### *ALCIONEE.*

*Alcionée*, tragédie de P. du Ryer, 1639.

### *ALEXANDRE.*

La femme d'Alexandre dans *La Mort des enfans d'Herode ou Suite de Mariâne*, tragédie de La Calprenède, 1639 (privilege du 16 mai 1639). — A l'acte V, sc. V, Glaphira, femme d'Alexandre, fils d'Herode et de Mariâne, prononce une longue plainte sur le corps de son mari.

### *ALBOIN.*

Personnage de *Rosemonde*, tragédie de M. Baro (impr. en 1651). Albouyn, roi des Lombards, a épousé Rosemonde. Ermige et Péridée assassinent Albouyn au IV<sup>e</sup> acte ; Ermige épousera Rosemonde.

### *AMOURS.*

*Les Amours de Stratonice et d'Antiochus*. C'est une tragédie de Brosse : *La Stratonice ou le malade d'amour*, 1645 (privilege du 16 mars 1644). — Antiochus, fils de Séleuque, roi de Syrie, est amoureux de Stratonice, qui est destinée à son père. A l'acte III, sc. V, on voit Erasistrate, le médecin, au chevet d'Antiochus ; à la scène VI, Stratonice entre ; Erasistrate note le changement du pouls et l'altération du visage d'Antiochus. A l'acte IV, sc. V, il fait part de sa découverte à Séleuque.

### *ANDROMÈDE.*

*Andromède*, tragédie représentée avec les machines, 1651 (jouée en 1650).

Il est fait allusion page 62 à deux scènes d'*Andromède* : la première (acte II, sc. V) où les Vents enlèvent Andromède malgré les efforts de Phinée ; celui-ci se précipite à leur

---

(1) Les dates des pièces de théâtre sont, sauf indication contraire, les dates de première impression.

poursuite ; l'autre (acte IV, sc. III) dans laquelle Phinée rappelle ses efforts pour défendre Andromède :

Lorsque je vis Eole armé pour m'en punir,  
Fut-il en mon pouvoir de vous mieux retenir ?  
N'eurent-ils pas besoin d'un éclat de tonnerre,  
Ses ministres ailés, pour me jeter par terre ?

#### ASTRÉE.

On trouvera dans Osc. Reure, *La vie et les œuvres d'Honoré d'Urfé*, 1910, p. 297 et suiv. une liste, qui n'est d'ailleurs ni complète, ni parfaitement exacte, des pièces de théâtre inspirées, au XVII<sup>e</sup> siècle, par *l'Astrée*. Voir aussi J. Marsan, *La Pastorale dramatique en France*, 1905, p. 435 et suiv. un classement des nombreuses histoires de *l'Astrée*, avec, en note, l'indication des adaptations dramatiques.

L'allusion qui est faite page 290 à « l'histoire des trois frères et des trois sœurs » semble se rapporter à l' « Histoire d'Alcandre, d'Amilcar, Circeine, Palinice et Florice » (IV<sup>e</sup> partie, livre IX ; V<sup>e</sup> partie, livre IV). Une tragi-comédie en avait été tirée par Rayssiguier en 1633 ; *Palinice, Circeine et Florice*. Cette histoire est en effet furieusement embrouillée. Circeine a deux frères, Sileine et Lucindor, dont l'un (Sileine) aime Palinice, et l'autre (Lucindor) aime Florice ; — Palinice a deux frères, Clorian, amoureux de Circeine, et Cerinte, amoureux de Florice ; — Florice a deux frères, Alcandre, qui aime Circeine, et Amilcar, qui aime Palinice. « Nous mesmes, dit Florice, l'une des héroïnes, à qui l'affaire touche, avons toutes les peines du monde à nous empescher de nous perdre dans cette confusion » ; elle en « dresse une petite figure », qui est un résumé et un tableau mnémotechnique.

#### ASTROLOGUES.

Voir *DANAIDES*.

#### BALETS.

Voir *Ballets et mascarades de la Cour de Henri III à Louis XIV* (1581-1652) recueillis et publiés d'après les éditions originales par P. Lacroix, 1868-1870 : t. VI, p. 35 : *le Ballet de la prospérité des armes de la France* (7 et 14 février 1641) ; on y voyait « les Alpes couvertes de neige, puis la mer agitée, le gouffre des enfers, et enfin le ciel ouvert ».

#### BARREAU.

Balthasar Baro (1600-1650) ; secrétaire d'Honoré d'Urfé ; publia la IV<sup>e</sup> partie, posthume, d'*Astrée*. On a de lui une dizaine de tragédies ou « poèmes dramatiques ».

*BARICADES.*

La journée des Barricades : 27 août 1648. Voir les *Mémoires* du cardinal de Retz, éd. Petitot, 1825, t. I, p. 210 et suiv.

*BASTION.*

La pièce à laquelle d'Aubignac fait allusion est vraisemblablement *La Dorinde* du Sieur Auvray, 1631, une pièce tirée de *l'Astrée*. Le théâtre représente (actes III, IV et V) la forteresse de Marcilly sur le Rhône. A l'acte IV, Sigismon enfermé dans une tour converse avec ceux qui veulent le sauver ; il descend par une corde dans une barque qui l'attend. Au V<sup>e</sup> acte, les défenseurs paraissent sur les murs de Marcilly et échangent des propos avec leurs ennemis ; un peu après, l'assaut est donné (scène IV) et repoussé. A la suite d'un combat singulier la ville est ouverte aux ennemis. Voir le décor dans le *Mémoire de Mahelot*, éd. Lancaster, p. 81. — La Mesnardiére (*Poétique*, 1639, p. 429) fait allusion à une pièce qui comporte une situation analogue.

*BEAUCHASTEAU.*

F. Chastelet de Beauchasteau, mort en 1665, acteur de l'Hôtel de Bourgogne.

*BELLEROSE.*

Pierre Le Messier, dit Bellerose, entra dans la troupe de l'Hôtel de Bourgogne vers 1628 ; devint chef et orateur de la troupe ; mort en 1670 ; il avait quitté le théâtre vers 1645.

*BOCANE.*

« Danse grave et figurée, dit Richelet, qu'imagina Bocan ei qui fut longtemps dansée parce que Bocan était maître de danse de la Reine Anne d'Autriche. La Bocané n'a plus de cours » (éd. de 1728). — Voir G. Desrat, *Dictionnaire de la danse*, 1895, p. 57 et suiv.

*BOULENGER.*

Jules-César Boulenger (1558-1628), auteur de *De Theatro ludisque scenicis libri duo*, 1603.

*BRADAMANTE.*

La *Bradamante* de Garnier (1580) n'est pas la première pièce qui ait porté le nom de trag-comédie ; mais elle est considérée comme ayant inauguré le genre. La Calprenède a donné une *Bradamante* en 1636 ; on note en 1622 une *Mort de Bradamante* d'un anonyme.

*CASTELVETRO.*

Lodovico Castelvetro (1505-1571), auteur de la *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta...* 1570.

*CELADON.*

Voir *ASTRÉE*.

*CESAR.*

*La mort de Cesar*, tragédie de Scudéry, 1636.

*CHIMÈNE.*

Chimène « parle à son roya » acte II, sc. VIII et acte IV, sc. V.

*CID (Le).*

La représentation a dû avoir lieu dans les premiers jours de 1637. (*Lettres de Chapelain*, éd. Tamizey de Laroque, 1880, t. I, p. 135).

*CLEOMEDON.*

*Cleomedon*, trag-comédie par P. du Ryer, 1636.

*CLEOMENES.*

*Cleomene*, tragédie de Guérin de Bouscal, 1640 (privilège du 14 octobre 1639).

*CLEOPATRE.*

*Le Marc Antoine ou la Cleopatre*, tragédie de Mairet, 1637. Octavie, première femme d'Antoine, vient à Alexandrie, déguisée en esclave, pour empêcher la perte d'Antoine (acte II).

*CLITON.*

*Discours à Cliton sur les Observations du Cid, avec un Traicté de la disposition du Poëme dramatique, et de la pretendue Régule de vingt quatre heures*, 1636. Auteur anonyme. Reproduit dans A. Gasté, *La querelle du Cid*, 1898, pp. 241-282.

*COINTUS.*

Cointus Calaber, généralement appelé Quintus Calaber ou Quintus de Smyrne.

*COMTE (Noël LE).*

De son vrai nom : Natale Conti, érudit italien, mort vers 1580 ; éditeur et traducteur de nombreux textes anciens.

*CONDEMNATION.*

*Dissertation sur la Condemnation des theatres*, œuvre de l'abbé d'Aubignac parue en 1666.

*CONTINUITÉ.*

Continuité de l'action. Voir *Discours sur la 3<sup>e</sup> comédie...* 1640, p. 18 ; *Térence justifié, 4<sup>re</sup> Dissertation*, éd. 1715, t. III, p. 12 et 2<sup>re</sup> *Dissertation (Pratique du Théâtre*, éd. 1715, t. III, p. 195). « Vous voulez, dit d'Aubignac à Ménage, qu'il ne reste plus aucun acteur sur le Theatre quand l'Acte finit. J'avoue qu'autrefois j'étais dans cette erreur aussi bien que vous, et quelques mauvais Glossateurs. Mais après avoir bien examiné l'Hecube d'Euripide, l'Amphitron de Plaute, et quelques autres pièces anciennes, je m'en suis détrompé, et sachez que ce n'est pas l'absence des Acteurs qui finit l'Acte ; mais la cessation de l'Action, et qu'il achieve quand le Theatre demeure muet et sans action ; non pas quand il est vuide. En quoi l'on peut reconnoître la faute de ceux qui mettent souvent le Theatre sans paroles, encore qu'il soit plein d'Acteurs ; mais nous traiterons cela ailleurs. (*Terence justifié*, 1656, p. 246) ».

*CRINITUS.*

Pietro Riccio dit Crinito et Petrus Crinitus, littérateur florentin du XV<sup>e</sup> siècle, auteur d'un *De honesta disciplina* et d'un *De poetis latinis*, 1504-1505, souvent réimprimés ; il a édité de nombreux auteurs anciens, et notamment Plaute.

*CYMINDE.*

*Cyminde ou les deux victimes*, tragicomédie par G. Colletet, 1642. D'Aubignac avait écrit cette tragédie en prose.

*DANAIDES.*

*Les Danaïdes*, tragédie par M. Gombauld, 1658. — De nombreux récits, surtout dans la bouche des deux mages Demodore et Bacis.

*DANNEMARC.*

La scène est transportée au Danemark notamment dans *Le trompeur puni ou Histoire septentrionale*, tragicomédie de Scudéry, 1631, et *Les Frères rivaux*, tragicomédie de Beys, 1640.

*DÉCLARATION.*

Déclaration du roi Louis XIII relative aux comédiens, du 16 avril 1641, reproduite dans les Frères Parfaict, *Histoire du Théâtre français*, 1745-1749, t. VI, p. 131.

*DISCOURS.*

*Discours sur la 3<sup>e</sup> comedie de Terence intitulée Heautontimorumenos contre ceux qui pensent qu'elle n'est pas dans les reigles anciennes du poème dramatique*, 1640 (repris dans *Terence justifié*, 1656. Voir TERENCE). La *Pratique du Théâtre* offre plusieurs renvois à ce livre.

A la fin du chapitre IV de la seconde partie (p. 94) d'Aubignac renvoie à *Discours sur la 3<sup>e</sup> comédie...*, 1640, p. 18 ; (*Pratique du Théâtre*, éd. 1715, t. III, pp. 12-13).

Les Maîtres du Théâtre ont voulu que le Poème Dramatique fût une action continuë, sans interruption, et dans laquelle il n'y eût aucun temps que les Acteurs n'employassent véritablement à faire quelque chose de nécessaire ; et cette continuité d'action, est une des principales qualitez de ce Poème que l'on a pourtant, ce me semble, jusques ici mal observée, et peut-être ignorée ; mais comme toutes les circonstances d'une action, ne peuvent pas arriver en même lieu, et qu'ils estimoient important et raisonnable de garder l'unité du lieu, aussi bien que de l'action, ils ont introduit les intervalles des Actes, afin que les Acteurs eussent un temps convenable pour les choses qui se doivent faire hors la Scene.

De là vient que les habiles font toujours dire aux Acteurs qui sortent, où ils vont, et ce qu'ils veulent faire ; et à ceux qui entrent, d'où ils viennent et ce qu'ils ont fait. Ce n'est pas que le premier dessein des Acteurs réussisse toujours, voire même est-il de la beauté du Théâtre, que tout se choque et produise des évenemens contraires à leurs intentions et à l'attente des spectateurs : mais il faut que les Actes suivans, en expliquant pourquoi ces premiers desseins n'ont pas réussi, fassent connaître adroïtement aux spectateurs, que les Acteurs ne sont pas demeurez sans rien faire, et qu'ils n'ont pas laissé de jouer leurs personnages, encore qu'on ne les ait pas vûs. Car ils ne doivent pas moins agir hors la Scene que dessus.

Or c'est une faute contre cette règle, et selon mon avis bien considérable, quand on donne aux Acteurs plus de temps qu'il ne leur en faut pour agir hors la vuë des spectateurs : ou quand on le leur fait employer en des choses qui ne sont point nécessaires au Théâtre. Et c'est pour cette raison que les Anciens ont judicieusement déterminé que le Poème Dramatique ne doit point excéder douze heures au plus ; parce que dans le temps de la représentation, on peut aisément tromper l'esprit des spectateurs, en leur faisant passer les quarts

d'heures pour des heures entières, sur tout quand le discours des Acteurs aide à les tromper par le récit qu'ils font eux-mêmes de ce qui leur est arrivé, pendant qu'ils ont disparu.

Mais si vous donnez au Poème Dramatique plusieurs jours, plusieurs semaines, ou plusieurs mois, vous consommez plus de temps hors la vuë des spectateurs que sur la Scène, et vous laissez vos Acteurs un fort long-temps sans rien faire de nécessaire à ce que vous representez ; ce qui divise l'action du Théâtre, et y comprend mille autres petites actions dont l'on n'a pas besoin. Et telles pieces sont bien nommées *vastae, hiantes, atque inanes*, defectueuses en ce qu'il y a du *vide, de l'oisiveté inutile, du temps perdu* ; mais toutes ces choses sont traitées à fond et plus amplement dans la Pratique du Théâtre, que j'ai dressée sur les maximes de la raison et les bons exemples des Anciens.

#### *DISSERTATION (seconde).*

D'Aubignac fit imprimer en 1663 *Deux dissertations concernant le poème dramatique, en forme de remarques sur deux tragédies de M. Corneille intitulées Sophonisbe et Sertorius*, envoyées à Mme la duchesse de R. : La dissertation sur *Sertorius* a été réimprimée dans (Granet) *Recueil de dissertations sur plusieurs tragédies de Corneille et de Racine...*, 1739, t. I, p. 215.

#### *DISSERTATION (troisième).*

*Troisième dissertation concernant le poème dramatique en forme de remarques sur la tragédie de M. Corneille intitulée l'Œdipe, 1663. Réimprimé dans (Granet) Recueil de dissertations..., 1739, t. II, p. 1.*

#### *DONAT.*

Marcello Donati, auteur de *Scholiae sive dilucidationes eruditissimae in latinos plerosque scriptores*, 1604.

#### *DUBERTAS.*

Les œuvres de Du Bartas furent mises à l'index en 1594. « *Legendus non est nisi permissu S. R. Ecclesiae, et aliquibus quidem deletis* » (A. Possevijn, *Tractatio de poesi et pictura ethnica*, 1595, p. 244).

#### *ELIZABETH.*

Voir *ESSAIX*.

*EMILIE.*

Les plaintes d'Emilie : *Cinna*, acte I, sc. I.

*ESSAIX.*

*Le comte Dessèx* (d'Essex), *tragedie*, 1639, par La Calprenède. A l'acte V, Elisabeth apprend la mort du Comte d'Essex (sc III) ; elle exprime ses remords (sc. VII).

*ESTHER.*

*Esther*, tragédie de P. du Ryer, 1644.

*ESTENDUE.*

Dans le *Terence justifié* (voir *TERENCE*), d'Aubignac s'exprime en termes à peu près identiques sur l'étendue de la scène théâtrale (*Terence justifié*, 1656, p. 206 ; *Pratique du Théâtre*, éd. 1715, t. III, p. 161) :

« Car pour l'établissement du lieu de la Scène, il faut deux choses que je deduirai plus au long dans la Pratique du Théâtre : La première que l'espace en soit supposé tout ouvert dans la vérité de l'action, comme il est tout ouvert dans la représentation. La seconde que l'étendue n'en soit pas supposée plus grande, que l'on ne puisse apercevoir distinctement un homme d'un bout à l'autre, encore qu'on ne le reconnaissasse pas assurément, ce qui sert bien souvent au jeu du Théâtre etc. A quoi se rapportoit fort bien la grandeur des Anciens, car dans l'éloignement de vingt-cinq ou trente toises, on peut bien véritablement douter quelle est la personne qui vient à nous ou qui passe ».

*LUDOXE.*

*Eudoxe*, tragî-comédie de M. de Scudéry, 1641 (pièce tirée de *l'Astrée*).

*EUGUBINUS.*

Paolo Beni, dit Eugubinus, à cause de sa patrie d'adoption (Gubbio), mort en 1625, auteur de nombreux ouvrages d'érudition, et notamment de *Commentarii in Aristotelis Poeticam*, 1613.

*EUSTACHE.*

*Saint Eustache, martyr*, poème dramatique de Baro, 1649.

*FLORIDOR.*

J. de Soulas, sieur de Prinefosse, connu sous le nom de Floridor (1608-1672), crateur de la troupe du Marais (1640), puis de l'Hôtel de Bourgogne (1643). Un arrêt du roi (10 septembre 1668) devait déclarer qu'il n'avait point dérogé bien qu'il fût devenu comédien.

*GARAMANTE.*

Voir *SCIPION.*

*GARNIER.*

*Hippolyte*, tragédie de Robert Garnier, 1573.

*GIRALDUS.*

Lilio Gregorio Giraldi (1479-1552), auteur de nombreux ouvrages d'érudition, notamment *Historiae poetarum*, 1545 ; *Dialogismi triginta*, 1552. Œuvres complètes publiées en 1580.

*GOUVERNEUR.*

Par exemple dans *L'art de regner ou le sage Gouverneur* de Gillet de la Tessonnerie, 1645. — Le Gouverneur du prince d'Athènes fait jouer à des comédiens cinq poèmes moraux ; à la fin de chacun d'eux il fait faire des réflexions au jeune prince, son élève.

*GOVEAN.*

Goveanus, de son vrai nom : Antonio de Gouvea, érudit portugais, mort vers 1560 ; auteurs de diverses études philologiques et notamment d'écrits sur Aristote.

*HEINSIUS.*

Daniel Heins, dit Héinsius (1580-1665), auteur d'une traduction latine d'Aristote, *De Poetica liber*, 1610, et d'un *De tragœdiae constitutione liber*, 1611.

*HERMIGE.*

Voir *ALBOIN.*

*HERODE.*

Voir *MARIANNE.*

#### *HORACE.*

Tragédie de P. Corneille, 1640. D'Aubignac la cite plusieurs fois. — P. 140 : L'oracle avait annoncé à Camille (acte I, sc. II, vers 195 et suiv.) qu'elle serait unie à Curiace, après la paix. La pièce peut paraître finie, après la mort de Camille (acte IV, sc. V), et tout ce qui suit, une simple « explication de l'oracle ». « L'oracle qui est proposé au premier acte, dit Corneille dans son *Examen* — répondant sans doute à cette critique de d'Aubignac — trouve son vrai sens dans la conclusion du cinquième ». — P. 277 : Horace quitte la scène (acte II, sc. IV), et réapparaît dans le même acte (sc. VI).

#### *HORREUR.*

Allusion probable à la *Médée* de Corneille, 1635.

#### *IMPIE.*

Il s'agit vraisemblablement du *Dom Juan* de Molière, joué le 1<sup>er</sup> février 1665. Le chapitre de d'Aubignac a été rédigé après cette date. *Le Festin de Pierre* de Dorimond, 1659 (joué à Paris en 1661) et celui de Villiers, 1660 (joué à Paris en 1659) n'avaient point provoqué de scandale.

#### *INCIDENS.*

Le chap. V du *Térence justifié* (2<sup>e</sup> dissertation) (Voir *TERENCE*) a pour titre *De la Polymythie ou trop grande multitude d'Incidens au Theatre*. D'Aubignac y défend, comme dans la *Pratique*, un certain nombre de pièces antiques contre le reproche d'être trop chargées en événements.

#### *INTENDANT.*

Donneau de Visé, se fondant apparemment sur ce passage de la *Pratique*, accusa d'Aubignac d'avoir brigué la situation de Directeur des Théâtres (*Défense de Sertorius*, 1663 ; voir (Granet) *Recueil de dissertations...*, 1739, t. I, p. 302). D'Aubignac s'en est défendu dans sa *Quatrième Dissertation servant de réponse aux calomnies de M. Corneille*, 1663, p. 169.

#### *JUGEMENTS.*

Scènes de jugements sur le théâtre ; par exemple dans *La Mort des enfans d'Herode* de la Calprenède, 1639 (acte IV, sc. I) ou dans *La Mariane* de Tristan, 1637 (acte III, sc. I).

#### *JUSTIFIÉ.*

D'Aubignac a justifié Térence sur ce point dans son *Discours sur la 3<sup>e</sup> comédie de Térence* (voir *DISCOURS*).

*LAMBIN.*

Denis Lambin, mort en 1572, éditeur et traducteur de nombreux textes anciens.

*LIEU.*

Unité du lieu. D'Aubignac avait déjà traité cette question dans le *Terence justifié*, II<sup>e</sup> dissertation, chap. 17.

*LUCRÈCE.*

*Lucrèce*, tragédie par P. du Ryer, 1638. L'année précédente avait paru *La Lucresse romaine*, tragédie d'Urbain Chevreau, 1637.

*LUSINUS.*

Probablement Luscinius ; de son vrai nom : Othmar Nachti-gall, mort vers 1535 ; helléniste.

*MACARISE.*

*Macarise ou la Reyne des Isles Fortunées, histoire allégorique contenant la philosophie morale des stoïques sous le voile de plusieurs aventures agréables en forme de roman...* par Mossire François Hedelin, abbé d'Aubignac, 1642. — Au t. I, pp. 141-142, d'Aubignac avait assuré que le poète ayant tout droit de fiction, on ne pouvait souffrir qu'il prit dans les Ecritures saintes le sujet d'un poème épique ou dramatique : il convenait d'éviter ce mélange déplorable des fictions de l'auteur avec les mystères.

*MAREST.*

La « nouvelle troupe du Marais » se constitua, semble-t-il, en 1629, au moment où fut jouée à Paris la *Métille* de Corneille. Elle avait pour chef Mondory. Les débuts de cette troupe firent sensation. — Il y avait eu au Marais une première troupe théâtrale aux environs de 1608.

*MARIANNE.*

*La Mariane*, tragédie, 1637, par Tristan. Une édition critique en a été donnée par J. Madeleine, en 1917.

A l'acte I, sc. I, Herode « s'esveille en sursaut, troublé d'une vision espouvantable ». — A l'acte I, sc. II, Pherore, frère d'Herode, rapporte les propos d'un rabbin sur la nature des songes. — A l'acte V, sc. I et sc. III, Herode se repent d'avoir ordonné le meurtre de sa femme.

#### MASSINISSE.

Personnage de la *Sophonisbe* de Mairet, 1635 (voir *SOPHONISBE*). Massinisse fait apporter le corps de Sophonisbe. Un rideau s'écarte. Paraît une chambre : le corps de Sophonisbe sur un lit. Massinisse montre le corps aux Romains, à Scipion (acte V, sc. VII). Puis il prononce une longue plainte sur le corps de Sophonisbe (sc. VIII).

#### MELEAGRE.

*Meleagre*, tragédie de M. de Benserade, 1641 (privilège de décembre 1640). — A l'acte II, sc. I, Atalante est en scène et Méléagre caché. Atalante dit des stances à Diane ; Méléagre l'écoute, puis paraît et lui dit son amour.

#### MELITE (*Examen sur la*).

« Cette pièce, dit Corneille, fut mon coup d'essai, et elle n'a garde d'être dans les règles, puisque je ne savais pas alors qu'il y en eût ».

#### MÉNAGE.

Ménage était entré en contestation avec d'Aubignac sur le sujet de l'*Heautontimorumenos*. Dans l'été de 1640, tous deux rendirent leur contestation publique. D'Aubignac publia son *Discours sur la 3<sup>e</sup> comédie de Térence* (voir *DISCOURS* et *TERENCE*). Ménage publia sa *Réponse au Discours sur la comédie de Terence intitulée l'Heautontimorumenç* (reproduit dans ses *Miscellanea*, 1652 ; réédité à part en 1690 ; reproduit dans le tome II de la *Pratique du Théâtre*, éd. de 1715).

La *Pratique* contient plusieurs attaques contre la *Réponse* de Ménage :

P. 93 : Le chap. IX de la *Réponse* de Ménage parle du *Plutus* d'Aristophane. Ménage prétend montrer que le *Plutus* « est de plus de vingt heures ».

#### MEMBRUN.

Pierre Mambrun (1600-1661), jésuite, auteur de poésies latines et d'une *Dissertatio peripatetica de poemate epico*, 1652.

#### MESNARDIÈRE.

Hippolyte Jules Pilet de La Mesnardière (1610-1663), auteur de *La Poétique*, tome premier, 1639, entreprise sur l'ordre de Richelieu et restée inachevée ; et de deux tragédies *La Pucelle d'Orléans*, 1642, et *Alinde*, 1643.

La *Pratique* contient plusieurs renvois à ce livre.

*MONDORY.*

Ou Mondori (mort en 1651), chef et orateur de la troupe du Marais.

*MURET.*

Marc Antoine Muret (1526-1685), auteur d'une tragédie latine, *Julius Caesar*.

*NICOMEDE.*

Tragédie de P. Corneille, 1651.

*PALENE.*

*Palene*, trag-comédie de M. de Boisrobert, 1640 (jouée en 1639). D'Aubignac a eu part à la composition de cette pièce. — Hipparine est sœur de Clyte, prince de Therasie, qui est amant de Palene, fille de Syton, roi des Hodomantes. Hipparine aime Driante, amoureux de Palene. Driante et Clyte combattaient pour la main de Palene. Palene fait enlever secrètement quelques pièces dans le char de Driante, afin d'assurer la victoire à son rival. Sa supercherie est découverte. Elle est condamnée à mort. Elle est sauvée par un miracle. Elle épouse Clyte.

*PANTHÉE.*

*Panthée*, tragédie de Monsieur Tristan, 1639 (privilège du 23 février 1633). Voir p. 379 le *Jugement sur la tragédie de Penthée* et E. Rigal, *Alexandre Hardy*, 1889, p. 303 et suiv. et particulièrement la note 2 de la page 309, sur les modifications que Tristan a apportées à son dénouement.

Il y a eu à la même date une autre *Panthée*, celle de Durval, publiée en 1639, avec une préface contre les règles.

*PARADEE.*

Voir *ALBOIN*

*PASTOR*

*Il Pastor fido* de Guarini, 1585, souvent traduit en français. — Linco est le précepteur de Silvio, fils de Montano. A l'acte I, sc. I, il a avec lui une longue conversation morale.

*PENTHÉE.*

Voir *PANTHÉE*.

*PETIT.*

Samuel Petit (1594-1643), auteur de nombreux livres érudits, et notamment de *Miscellaneorum libri novem*, 1630 ; *Observationum libri tres*.

*PICCOLOMINI.*

Alessandro Piccolomini (1508-1578), auteur d'*Annotazioni sopra la poetica d'Aristotile con la traduzione del medesimo libro in lingua volgare*, 1575.

*POLYEUCTE.*

Cette tragédie a vraisemblablement été jouée dans l'hiver 1641-1642. Voir E. Rigal, *La date de Polyeucte*, *Revue universitaire*, juin 1911.

*POMPÉE.*

*La mort de Pompée*, tragédie de P. Corneille, 1644.

*PRINCE.*

*Le Prince déguisé*, trag-comédie de M. de Scudéry, 1636. — A l'acte I, sc. I, Clearque, fils d'Altomire, roya de Naples, décrit non pas une tempête, comme il est dit dans la *Pratique* p. 160, mais une bataille navale.

*PROJET.*

Les idées contenues dans cette esquisse ont été partiellement développées par d'Aubignac dans sa *Dissertation sur la Condamnation des Théâtres*, 1666.

*RICCOBONI.*

Antonio Riccoboni (1541-1599), auteur de plusieurs ouvrages d'érudition, dont une traduction latine de la *Poétique* d'Aristote.

*ROBORTEL.*

Francesco Robortello (1516-1567), éditeur de la *Poétique* d'Aristote, 1548.

*RODOGUNE.*

*Rodogune*, tragédie de P. Corneille, 1647. — D'Aubignac critique (p. 299) la narration de Laonice à l'acte I, sc. I. Corneille a répondu à ses critiques dans son *Examen de Rodogune*.

*ROTROU.*

*Les captifs ou les Esclaves*, 1638.

*ROSSY.*

*Discorsi di Nic. Rossi vicentino, intorno alla tragedia*. Vicenza, 1590.

*SAC.*

Sac d'une ville : voir *SCIPION*.

*SCALIGER.*

Jules César Scaliger (1484-1558). Ses *Postices libri VII* ont paru en 1561.

Joseph Jüste Scaliger (1540-1609) avait composé dans sa jeunesse une tragédie latine : *Œdipe*.

*SCAPULA.*

Jean Scapula, auteur d'un *Lexicon graeco-latinum*, 1679, souvent réédité.

*SCIPION.*

*Scipion*, tragi-comédie, 1639, par Desmarets. — La scène est dans Carthagène. Hyanisbe, princesse des îles Fortunées, y paraît déguisée, en habit de soldat. A l'acte II, sc. V, au moment où la ville est envahie par les Romains, Hyanisbe fait à son écuyer et à sa suivante une longue narration de ses aventures et de ses amours. — Dans la même pièce, Garraunte, prince numidien, trahit, à la suite d'une déception d'amour ; il ouvre la ville aux Romains. Blessé dans le combat, il s'évanouit sur la scène (acte III, sc. IV), « dans une rage extrême ». Il reparait au V<sup>e</sup> acte pour être livré par Scipion à la princesse Hyanisbe qui a à se venger de lui.

*SEGANI.*

Bernardo Segni, mort en 1558, auteur de *Rettorica e poetica d'Aristotile tradotte di Greco in lingua volgare fiorentina*, 1549

*SERTORIUS.*

*Sertorius*, tragédie de P. Corneille, 1662 — Voir *DISSERTATION* (seconde).

#### SOPHONISBE.

*La Sophonisbe*, tragédie de Mairet, 1655. D'Aubignac fait l'éloge de cette tragédie dans les *Remarques* signalées plus loin. Corneille fit jouer en 1663 une *Sophonisbe*, tragédie. D'Aubignac publia des *Remarques sur la tragédie de Sophonisbe de M. Corneille*, 1663, réimprimées dans *Deux dissertations concernant le poème dramatique*, 1663. Voir *DISSERTATION* (seconde).

#### STANCES.

Corneille a consacré dans l'*Examen d'Andromède* un long passage aux Stances et à leur emploi dans la Tragédie ; il combat le point de vue de l'abbé d'Aubignac.

P. 264 : allusion aux Stances du *Cid*.

#### STIBLIN.

Caspar Stiblin, auteur d'une édition d'Euripide avec traduction latine, préfaces et notes (Bâle, 1562).

#### SUÈDE.

Christine de Suède avait abdiqué en juin 1654.

#### SUPPLIANTES.

Dans le *Terence justifié*, chap. V (éd. 1715, t. III, p. 38 et suiv.), d'Aubignac défend les *Suppliantes* contre le reproche de *polymythie* ; il invoque notamment les intentions patriotiques d'Euripide, qui voulait « ne pas perdre » un « spectacle... glorieux à son pays... ayant mieux aimé presser un incident contre la sévérité de ses règles, que de ravir à son pays la gloire qu'il voulait lui procurer. »

#### TEMPS.

Unité de temps. Dès 1640, dans son *Discours sur la 5<sup>e</sup> comédie de Térence* (voir *DISCOURS*), d'Aubignac avait affirmé son opinion sur la durée de l'action théâtrale. Voici les passages essentiels :

« J'établi donc pour un fondement solide et nécessaire de ce Discours, que les Poëtes anciens de Grece et d'Italie, dont il nous reste quelques ouvrages, n'ont jamais représenté sur le Theatre aucune action qui n'ait pu vraisemblablement se faire dans le tour d'un soleil, c'est-à-dire en moins de douze heures. J'en remets toutes les raisons pour une autre occasion, puis

que vous en demeurez d'accord. Je dirai seulement que la regle de *vingt-quatre heures*, dont on fait tant de bruit maintenant, est une imagination de quelques-uns qui ont trompé les autres, après s'être trompez eux-mêmes. Et ceux qui demandent, où est écrite cette regle, ont grande raison ; car je ne croi pas qu'il s'en trouve rien dans les bons Auteurs. Ceux qui ont enseigné l'Art Poëtique, ont bien dit qu'il falloit renfermer l'étendue de l'action du Theatre dans le tour d'un Soleil, c'est le mot d'Aristote, que l'on a mal-à-propos interprété pour (a) *vingt-quatre heures* : et ceux qui ont fait des Poëmes Dramatiques, n'ont jamais pris un si long-temps, comme il est aisé de l'observer en lisant leurs ouvrages. Car s'ils mettent sur le Theatre une action faite de jour ils font connoître par divers artifices, qu'elle n'a commencé qu'après le lever du Soleil, et qu'elle a fini devant qu'il se soit couché : et s'ils ont représenté quelque chose qui se soit passée de nuit, ils ont pris peine à faire entendre industrieusement, qu'elle a commencé après le coucher du Soleil, et qu'elle a fini devant qu'il soit remonté sur l'Horizon. Cela posé, je viens à mon sujet.

On accuse Terence qu'en sa troisième Comédie, intitulée *Heautontimorumenos*, il met ses Acteurs sur le Theatre dès le soir, et qu'ils n'en sortent que le lendemain ; et qu'ainsi en leur faisant representer deux actes en un jour, et trois en l'autre, il comprend dans son Poëme, *deux jours et une nuit* ; en quoi, dit-on, il excede l'espace de *douze heures*. Et l'on ajoute que quelques critiques y ont remarqué cette faute, et que Jules Scaliger la voulant excuser, n'en donne que de mauvaises raisons. Mais je pretends faire voir aisément, que Terence n'a point failli contre cette regle, et que Scaliger ni les Critiques n'ont jamais pensé de l'en accuser. C'est une erreur de ceux qui ont lu dans Scaliger, *Vasta est, inquiunt, hians et inanis haec Comædia*. Car ne sachant pas quelles ont été toutes les maximes des anciens Poëtes Dramatiques, et ayant ouï parler de celle du temps, ils se sont imaginé que Scaliger et les Critiques ont écrit, que cette Comédie excede l'espace de *douze heures*. Mais ces paroles ne doivent pas s'entendre de la sorte, et ne signifient rien autre chose, sinon qu'en cette Comedie, *il y a du vuide et du temps perdu*, ce que j'expliquerai dans la suite.

Quant à moi, qui ne me suis jamais satisfait des Critiques ni des Commentateurs, si je n'ai cherché leurs sentimens dans les Auteurs mêmes, j'ai relu cette Comedie fort exactement, et j'ai trouvé qu'elle est toute entiere dans cette regle de *douze heures*, contre la pensée de quelques-uns ; et qu'il n'y a *point de temps perdu*, contre l'avis des mauvais Critiques : deux difficultez que je m'efforcerai de resoudre en ce discours.

(*Discours..*, 1640, p. 2 ; *Pratique*, éd. 1715, t. III, pp. 2 et 3).

(a) *Poët. Chap. V.*

Encore est-il bien à propos de remarquer ici qu'en mesurant par les heures le tour d'un Soleil qu'Aristote a donné pour le temps d'un Poème Dramatique, et que les plus grands personnages ont interprété pour un jour artificiel compris entre le lever et le coucher du Soleil, il faut entendre les heures inégales, ainsi que les Atheniens les observaient ; autrement ce temps ne pourroit être juste qu'en supposant l'action d'une Comedie être arrivée parmi les peuples qui demeurent sous l'Equateur, où le jour artificiel est toujours de douze heures égales : Ce qui seroit ridicule, veu même qu'Aristote et les Anciens ont estimé toute la Zone torride absolument inhabitable ; ou bien il faudroit feindre pour les autres peuples, que telle action se seroit faite aux deux jours de l'Equinoxe ; Car c'est alors seulement qu'ils ont douze heures égales du lever au coucher du Soleil ; ce qui ne seroit pas plus raisonnable. C'est pourquoi quand j'ai mesuré le jour des Atheniens par les heures, et que j'en ai voulu faire l'application aux nôtres, j'ai ajouté, selon notre compte des heures pour montrer que je partageois leur jour en heures égales comme le nôtre ; et quand j'ai parlé de la Regle d'Aristote, j'ai mis indistinctement le tour d'un Soleil, douze heures, ou l'espace de son lever à son coucher. Vous n'avez pas été si religieux, et vous en avez parlé toujours confusément, d'où vient que quand vous dites qu'un Poème peut être régulier, mêmes selon l'intention d'Aristote, encore qu'il eût un peu plus de douze heures, par exemple 14. 15. ou 16. c'est un discours captieux. Car en prenant ces heures égales, il est certain qu'un Poème dont l'histoire seroit arrivée de jour en Eté, ou la nuit en Hyver dans la ville de Paris, pourroit comprendre quinze ou seize heures égales, et néanmoins tout se passerait entre le lever et le coucher du Soleil, selon l'intention d'Aristote ; mais à prendre les seize heures inégales, on ajouterait au tour d'un Soleil, qui est la règle du Philosophe, un tiers plus que le temps qu'il a prescrit, et l'on y comprendrait la moitié de la nuit. D'ailleurs aussi pourroit-on objecter, qu'une pièce de Théâtre dont l'Histoire seroit arrivée dans un jour d'Eté, ou dans une nuit d'Hyver parmi les peuples qui sont auprès des Cercles Polaires, auroit un trop long espace de temps ; car ces douze heures inégales du lever au coucher du soleil, en pourroient valoir plus de vingt-deux des nôtres égales. Et au contraire, si on prenoit un de leurs jours d'Hyver, ou une de leurs nuits d'Eté, ce petit espace que l'on diviserait néanmoins en douze heures, n'en vaudrait pas seulement deux ou trois des nôtres, et ne suffiroit pas seulement pour en faire la représentation. D'autre part, si l'on approchoit davantage de l'un des Pôles, on trouveroit quatre, cinq, ou six mois entre le lever, et le coucher du Soleil, ainsi l'action d'une Comedie arrivée parmi ces Nations, ne pourroit recevoir de bornes convenables au sens

d'Aristote, ou seroit d'une trop longue étendue, à prendre ses paroles à la rigueur. Voilà des difficultez assez notables... [D'Aubignac dit réservoir l'éclaircissement de ces difficultés pour la *Pratique*].

(*Térence justifié*, II<sup>e</sup> dissertation, chap. II, p. 32 ; *Pratique*, éd. 1715, t. III, pp. 25-26).

#### TERENCE.

*Térence justifié ou Deux dissertations contenant l'art du Théâtre, dont la première est un discours sur la 3<sup>e</sup> comédie de Térence intitulée l'Heautontimorumenos... et la seconde est une apologie de ce même discours... par Messire François Hedelin... abbé d'Aubignac contre les erreurs de maître Gilles Ménage, 1656. Voir DISCOURS et MENAGE. . .*

Le *Térence justifié* a été reproduit dans le tome III de la *Pratique du théâtre*, éd. de 1715.

La *Pratique* contient plusieurs renvois à ce livre, notamment :

P. 105 : Renvoi au chapitre XVII. Ce chapitre (*Térence justifié. 2<sup>e</sup> Dissertation*) a pour titre : De l'unité du lieu nécessaire à la régularité et vray-semblance du Poème dramatique, avec la justification de quelques pièces des anciens mal à propos accusées par M. Ménage.

P. 106 et 355 : Renvoi au chapitre XVIII. Ce chapitre a pour titre : De la structure et des machines des Théâtres anciens.

#### TÉTRALOGIE.

Le chapitre IV de la II<sup>e</sup> dissertation du *Térence justifié* (éd. 1715, t. III, p. 31) explique les mots de *trilogie* et *tétralogie*.

#### THEODORE.

*Theodore, Vierge et martyre*, tragédie chrétienne de P. Corneille, 1646.

#### THISBÉ.

*Les amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, de Théophile de Viau, vers 1621-1623. Voir le décor dans *Le Mémoire de Manelot*, éd. Carrington Lancaster, p. 71.

A l'acte V, sc. I, Pyrame, qui croit Thisbé morte, prononce un long discours.

#### TIMOCRATE.

*Timocrate*, tragédie de M. Corneille de Lisle (Thomas Corneille), jouée à Paris au théâtre du Marais en novembre 1656,

avec un grand succès, imprimée en 1658 (privilège du 28 décembre 1657).

Timocrate, roi de Crète, vient dans Argos, déguisé sous le nom de Clémène. De là une longue équivoque, qui prend fin au IV<sup>e</sup> acte. Th. Corneille avoue lui-même que cette reconnaissance peut être considérée comme le dénouement, et qu'en ce cas le V<sup>e</sup> acte serait inutile. Il est piquant de constater qu'il invoque pour sa défense la *Pratique* qui venait de paraître au moment où il imprimait sa pièce.

#### *TIMOLEON.*

*Le grand Timoléon de Corinthe*, tragi-comédie par le sieur de Saint Germain, 1641.

Timoléon conspire contre son frère Timophane, tyran de Corinthe. Timophane est tué ; mais son frère, malgré le service qu'il a rendu au pays par son crime, se punit de l'exil.

#### *TONNERRE.*

*Dans Ulysse dans l'isle de Circé ou Euriloche foudroyé*, tragi-comédie de M. l'Abbé Boyer (27 déc. 1648), Euriloche, rival d'Elpenor auprès de la nymphe Leucosie, meurt foudroyé.

#### *VALERAN.*

Valleran Lecomte, directeur d'une troupe qui joua souvent à l'Hôtel de Bourgogne, dans les premières années du XVII<sup>e</sup> siècle, et finit par devenir la troupe royale. Mort vers 1628. Il avait monté la plupart des pièces de Hardy.

#### *VASSAL.*

*Le vassal genereux*, poème tragi-comique de M. de Scudéry, 1636. A l'acte V, sc. I, les « princes gaulois » tiennent conseil et délibèrent sur le pouvoir royal qu'il offrent à Theandre.

#### *VEAUTRAY.*

Vautray (ou Vautret), acteur de la troupe de Valleran Lecomte (voir *VALERAN*) ; il jouait à l'Hôtel de Bourgogne vers 1620. Connu comme acteur de farce.

#### *VICTORIUS.*

Pietro Vettori, dit Petrus Victorius (1499-1585), éditeur et commentateur de la *Poétique* d'Aristote, 1564.

*VIDA.*

Marco Geronimi Vida (1490-1566), auteur de *Poeticorum libri tres*, 1527, traduits en français par l'abbé Batteux dans *Les Quatre Poétiques d'Aristote, d'Horace, de Vida et de Despréaux*. 1771.

*VIRGINIE.*

*La Virginie*, tragi-comédie de Mairet, 1666. La « narration principale » du IV<sup>e</sup> acte est un long récit de Periandre, frère de Virginie, qui détaille l'histoire de sa race et de son infortune (sc. IV). Son interlocuteur Clearque, roi de Thrace, complète par un autre récit ce que vient de dire Periandre.

*VISIONNAIRE.*

*Les Visionnaires*, comédie par Desmarets, 1637. Les personnages principaux sont : « Artabazan, capitain ; Amidor, poëte extravagant ; Felidan, amoureux en idée ; Phalante, riche imaginaire ». — Le premier, dit l'Argument, est un Capitan qui veut qu'on le croye fort vaillant : toutefois il est poltron... Le second est un Poëte bizarre, sectateur passionné des Poëtes français qui vivraient devant ce siècle... Le quatrième est un riche imaginaire ». — Ce « riche visionnaire » fait, à l'acte III, sc. V, un long récit où il décrit son palais et ses richesses.

*VOSSIUS.*

Gérard Jean Vossius (1577-1649), auteur des *Poeticarum institutionum libri tres*, 1647.





# INDEX (1)

## A

Abradate : 379 à 384.  
Achille : 86, 366, 376.  
Actes : définition : 214 et s.  
— correspondent aux Episodes des anciens : 169, 180 et s., 195, 214, 242.  
— chez les Latins : 214.  
— nombre des Actes : 215 et s.  
— principales règles pour les disposer : 181 et s., 373.  
— leur longueur : 216.  
— leur liaison : 221 et s.  
— leur ouverture : 229.  
— leurs intervalles : 234 et s.  
Acteurs : 15, 25, 45, 55, 56, 100, 149, 150, 160, 185, 253, 267 et s., 280 et s., 312, 325, 331, 359, 362, 390 et s.  
— leur infamie ancienne : 387 et s.  
— leur réhabilitation : 389, 394.  
Voir Personnages.  
Action : l'action véritable et l'action composée : 34 et s., 100 ; leur mélange : 43 et s.  
— unité de l'action : 83 et s.  
— simplicité de l'action : 89.  
— continuité de l'action : 90, 208.  
— doit être prise à son dernier point : 225.  
— est l'occasion de discours : 283.  
Actrices : règles pour assurer leur moralité : 395.  
*Adelphes (les)*, com. de Térence : 86, 104, 160, 162, 223.  
Admiration : 248, 257.  
Adraste : 206.

Ætha (mont) : 209.  
Æthra : 206.  
*Agamemnon*, trag. d'Eschyle et pers. de cette trag. : 36, 40, 60, 81, 86, 115, 156, 165, 166, 206, 208.  
— trag. de Sénèque et pers. de cette trag. : 254, 278.  
Agamemnon : 70, 87, 165, 301, 367, 369, 371, 372, 373.  
Agathon : 197.  
Agavé : 218.  
Agitation nécessaire au théâtre : 305.  
Agoracrite : 198.  
Agorastocles : 50.  
Aire du théâtre : 101 et s.  
*Ajax*, trag. de Sophocle et pers. de cette trag. : 35, 36, 40, 61, 86, 92, 103, 196, 199, 204, 205, 208, 209, 230, 238, 250, 268, 298, 365 à 378.  
Alboin\* : 73, 237.  
Alcée : 177.  
Alcesimarch\* : 144.  
*Alceste*, trag. d'Euripide et pers. de cette trag. : 144, 146, 300.  
*Alcionée\**, trag. de Du Ryer : 89, 285.  
Alcman : 155.  
Alcmène : 48, 61, 86, 126.  
Alexandre : 180.  
Alexandre\*, fils d'Hérode, pers. de trag. : 140, 336.  
Alexandrie : 88, 155.  
Allusions : 348.  
Alpes : 111.  
Ambivius Turpio : 186.  
*Amours\* (les) de Stratonice et d'Antiochus*, trag. com. de Brosse : 66.

(1) L'orthographe a été modernisée.

Amphithéâtre : — combats dans l' : 14.

*Amphytrion*, com. de Plaute ; — Amphitryon, personnage de cette com. : 48, 61, 80, 86, 124, 125, 126, 149, 151, 152, 163, 221, 224, 299, 300.

Anciens : nécessité de leur étude : 23, 32.  
Voir : Autorité

*Andrienne*, com. de Térence : 125, 129, 220, 222, 225, 247, 269, 306.

*Andromaque*, trag. d'Euripide : 111, 264.

*Andromède*, trag. d'Euripide : 180.  
— trag. de Corneille : 162, 359, 360.

*Andronicus* (Livius) : 192.

Angleterre : 273.

Anneau, moyen de reconnaissance : 134.

*Antigone*, trag. de Sophocle : 70, 196, 199.

Antigone, dans Euripide : 70, 164.

Antiochus : 66, 131, 132.

Antiphon : 245, 246.

Antithèse : 344, 348.

Antoine : 88.

*A parte* : 254 et s.

Apollinaires (Jeux) : 176.

Apollon : 60, 143, 175.

Apostrophe : 349 et s., 351.

Apulée : 14, 211.

Architecture : 21.

Araspe : 139, 379, 380, 381, 382, 383, 384.

Archiloque : 155.

Arcturus : 163.

Argos : 86, 107, 162, 199, 200.

Arian(us) : 325.

Arioste (l') : 294.

Aristocles : 155, 156.

Aristophane : 46, 47, 57, 81, 86, 93, 141, 153, 156, 176, 177, 196, 197, 198, 199, 200, 205, 207, 211, 219, 242, 272, 323, 362.

Aristote : 21, 24, 32, 33, 46, 68, 79, 83, 90, 95, 96, 99, 116, 117, 119, 120, 123, 124, 126, 127, 129, 137, 160, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 170, 171, 176, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 189, 190, 191, 193, 194, 197, 198, 199, 204, 205, 217, 225, 226, 228, 251, 262, 265, 286, 332.

Aristoxène : 249.

Asconius : 191, 214.

*Asinaria*, com. de Plaute : 51.

*Assemblée des Femmes* (l'), com. d'Aristophane : 199, 200, 205, 208.

*Astrée\** (l') : 290.

Astrologues\* au théâtre : 316.

Atalante : 255.

Atellanes : 150.

Athénée : 32, 123, 142, 146, 149, 153, 154, 155, 156, 170, 171, 173, 175, 176, 177, 180, 185, 187, 188, 215, 217.

Athènes ; — Athéniens ; — Attique : 49, 55, 72, 81, 86, 108, 120, 143, 147, 162, 170, 174, 198, 205, 209, 211, 283, 315, 338, 339, 377.

Athlètes : 14.

Attale : 338.

Attilius : 59.

Aubignac d') :  
— ses adversaires : 24, 25, 118.  
— sa mauvaise santé : 19.  
— collabore à *Palène* : 97.  
— chargé de corriger la *Panthée* : 379.

Auguste : 43, 45, 100, 103, 125, 237, 302, 306, 307, 308, 309, 310, 311.

Augustin (Saint) : 388.

Auleas : 172.

Aulide : 84, 86, 107.

Aulu-Gelle : 152.

*Autularia*, com. de Plaute : 49, 163, 258, 335.

Autorité : ne fonde pas les règles : 26 et s.

Autun : 12.

Avant-scène : 102.

Avarice : 335.

**B**

*Bacchantes*, trag. d'Euripide : 218, 221.  
*Bacchis* (les) (*Bacchides*), com. de Plaute : 50, 58, 222.  
Bacchide : 224, 232, 269.  
Bacchus : 146, 150, 156, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 178, 179, 185, 188, 193, 194, 195, 200, 202, 207, 235, 323, 388.  
Bague (courses de) : 13.  
Ballets\* : 7, 14, 15, 167, 212.  
Ballio : 50.  
Baro\* : 237, 326.  
Barricades : 45.  
Bartas (du) : *Voir Dubartas*.  
Basochiens : 389.  
Bastion\* : 104, 238, 239.  
Bathyllus : 156.  
Beauchâteau : 44.  
Belleau : 391.  
Bellerose\* : 38, 49.  
Beni, dit Benius Eugubinus\* : 194.  
Benius : voir Beni.  
Bénserade : 255.  
Bergers au théâtre : 347.  
Bible (sujets pris dans la) : 325.  
Bienséance : 45, 68, 232, 267, 277, 329, 338, 339, 340, 350, 360, 376, 382, 388, 395.  
Blépharon : 61.  
Bocane\* (la) : 167.  
Bouffons : 150, 167, 197, 239.  
Boulenger\* : 32, 239.  
Bourbon (Petit) (Théâtre du) : 397.  
Bourgogne : voir Hôtel.  
*Bradamante*\*, trag. com. de Garnier : 148.  
Brevet du roi nécessaire aux acteurs : 395.  
Bruit (Liaison par le) : 245.  
Brusambille : 366.  
Bucolique (poésie) : 145.  
Burlesque : 322.

**C**

Calaber (Quintus) : voir Cointus.  
Calchas : 87, 368, 374, 378.  
Cal(epin) (?) : 250.  
Calliclès : 135.  
Callidore : 299, 301.  
Camille : 68, 88, 338, 340.  
Capitan : 243.  
Cappadox : 134.  
*Captifs* (les), com. de Plaute : 35, 36, 41, 51, 111, 126, 160, 339.  
— com. de Rotrou : 339.  
Caron : 200.  
Carrefour, comme lieu de scène de la comédie : 103, 201.  
Carthage : 11.  
*Casina*, com. de Plaute : 55, 58.  
*Cassandra*, œuvre de Lycophron : 249.  
Cassiodore : 170, 171, 174.  
Castelvetro\* : 32, 108, 120, 121, 186, 187, 192, 204.  
Catastrophe : voir Dénouement.  
Caton : 320.  
Céladon : 109.  
Censure (littéraire) : nécessité de sa création : 396.  
Cérès : 200.  
César : 69.  
*César (la Mort de)*, trag. de Scudéry : 138.  
Ceste (combat des cestes) : 13.  
Ceyx : 294.  
Champêtre (poésie) : 144.  
Chamaileon : 178.  
Changements de décoration : 362.  
Charinus : 161.  
Chariots : 13.  
Charmides : 57, 60, 134.  
Chéréa : 245, 246.  
Chersonèse : 107.  
*Chevaliers* (les), com. d'Aristophane : 198.  
Chimène\* : 282, 284.

*Choéphores* (les), trag. d'Eschyle : 70.

Chœur : 90, 99, 122, 164, 166 et s., 172 et s., 186, 195 et s., 235, 249, 273, 324, 372, 373, 374.  
— dans le théâtre moderne : 212.

Chorague : 203, 270.

*Chrémès* : 232, 245,

Christine de Suède : 308.

Chytres : 146.

Cicéron : 45, 152, 191, 214.

*Cid*\* (le), trag. de Corneille : 67, 96, 140, 264, 306, 342.

*Cinna*, trag. de Corneille et pers. de cette trag. : 43, 44, 45, 124, 125, 126, 227, 282, 302, 303, 306, 307, 308, 309, 310, 311.

*Cistellaria*, com. de Plaute : 50, 144, 161.

Clément d'Alexandrie : 176.

*Cléomédon*, trag. com. de Du Ryer : 67.

Cléomène : 155.

*Cléomène*, trag. de G. de Bouscal : 350.

Cléon : 198.

Cléopâtre : 131, 132.

*Cléopâtre*\*, trag. de Mairet : 88.

Cléostrate : 58.

Clitiphon : 110, 224, 232.

*Cliton*\* (*Discours à*) : 96.

Clyte : 97.

Clytemnestre : 35, 40, 60, 61, 70, 81, 86, 87, 165, 208, 225, 298.

Cointus\* Calaber : 230, 368, 369.

Colibiscus : 50.

Collèges (Représentations dans les) : 30, 118, 325, 330, 395.

Combats d'hommes et de bêtes : 13, 14.

Comédie : sa définition : 144.  
— comédie ancienne : 46 et s., 74, 79, 150, 160, 192, 201 et s., 211, 219, 242, 250, 339.  
— son origine : 170 et s., 323 et s.  
— comédie italienne : 147, 216.

— discours dans la comédie : 285 et s.

Comédiens : voir Acteurs.

Commun (sens) : voir Sens.

Communs (vers), ou Alexandrins : 262.

Composés (sujets) : 70, 95 et s., 184.

Composition de la Tragédie : 181, 227.

Confidents : 273 et s.  
Voir suivants.

Conseils au poète dramatique : 32.

*Condamnation des théâtres* (*Dissertation sur la*), œuvre de D'Aubignac : 325.

Constantin : 12.

Constantinople : 12.

Constitution de la fable : 225.

Continuité\* de l'action : 90, 121, 208.

Continues (narrations) : 295.

Corinthe : 126.

Corneille : 23, 25, 62, 66, 88, 111, 124, 125, 131, 132, 134, 140, 162, 225, 227, 228, 277, 284, 295, 297, 299, 300, 302, 303, 306, 307, 309, 321, 326, 330, 338, 341, 342, 350.

Cornélie : 88.

Coryphée : 203, 206, 269.

Couleurs : 39, 244, 251, 253, 257, 263, 274, 300.

Coupées (narrations) : 296.

Courses : 13.

Cratinus : 177.

Créon : 126, 196.

Crinitus\* (P.) : 152.

Critique (Ouvrages de) : 365.

*Curculio*, com. de Plaute : 57, 61, 134, 202, 203, 295.

Curiaces : 88, 297.

*Cyclope* (le), trag. d'Euripide : 146, 196.

*Cyminde*\* ou *les deux victimes*, trag. com. de Colletet : 67.

Cyprien (St) : 388.

Cyrus : 379, 381, 382, 383, 384.

**D**

Daemones : 51.  
*Danaïdes*\* (les), trag. de Gombaud : 294, 317.  
Danemarck\* : 31, 99, 101, 209.  
Danse : 156, 171, 211, 212, 239, 388.  
Déclaration\* du roi sur le théâtre : 394.  
Décoration théâtrale : 53 et s., 62, 67, 102, 106, 211, 233, 241, 242, 355 et s., 393, 396.  
Délibérations : 304 et s.  
— comment les rendre sup-  
portables : 307 et s.  
Delphes : 126.  
Déméa : 105.  
Démétrius de Phalère : 155.  
Demi-passions : 280.  
Démosthène : 192.  
Dénouement : 136 et s., 289, 293, 295, 324.  
Descriptions : 53.  
Désordre au théâtre : 393 ;  
comment y remédier : 396.  
Deutéragoniste : 191 et s.  
Devins au théâtre : 316.  
Diane : 84, 88, 269.  
Didactiques (Discours) : 313 et s.  
Didon : 130.  
Didyme : 132, 133.  
Dieux, comme personnages de  
tragédies : 163, 233, 324, 330,  
336.  
Diodore de Sicile : 188.  
Diogène Laërce : 172, 173, 174,  
175, 185, 186, 187, 189, 211.  
Diogenianus : 178.  
Diomède : 142, 177, 271.  
Dion : 211.  
Dionysiodote : 155.  
Directeur des Théâtres : Voir  
Maitre (Grand).  
*Discours*\* sur la 8<sup>e</sup> comédie de  
Térence, œuvre de d'Aubignac : 94.

Discours : 282 et s.  
— didactiques : 313 et s.  
— de piété : 323 et s.  
— pathétiques : 332 et s.  
*Disposition du poème dramati-  
que (Discours sur la)* : Voir  
Cliton.  
Disputes de poètes : 265.  
Disque : 13.  
*Dissertations*\* sur le poème  
dramatique, œuvres de d'Au-  
bignac : 28, 72, 86, 273, 284,  
336, 339, 363.  
*Dom Juan*, com. de Molière :  
330.  
Donat : 105, 110, 129, 144, 152,  
161, 171, 175, 176, 186, 187, 191,  
220, 221, 223, 225, 242, 282, 285,  
296, 299, 306.  
Donat\* (Marcel) : 156.  
*Dorinde* (la), trag. com. de  
d'Auvray : 104.  
Douai : 11.  
Dromo : 110.  
Dubartas\* : 327.  
Dryante : 97.  
Duplicité du sujet : 95.  
Durée de la représentation :  
124.  
— voir aussi : Temps.  
Du Ryer : 72, 89, 285.

**E**

Eclaircissement (Scènes d') :  
247.  
Ecornifleur : 339.  
Eglises (Représentations dans  
les) : 325.  
Eglogue : 145, 190, 250.  
Egypte : 300.  
*Electre*, trag. et pers. de trag. :  
40.  
— de Sophocle : 60, 70, 81,  
166, 206, 250.  
— d'Euripide : 57, 70, 124,  
143, 144, 206, 250, 268, 298.  
Electre, pers. d'*Oreste* : 221,  
233.

Eleusis : 107.  
Elias Cretensis : 144.  
Elien : 211.  
Elisabeth\* : 140.  
Eloquence : nécessité de l'étudier : 286.  
Embolaires, Embolimes : 150, 167, 197, 203, 212, 215, 222, 239.  
Emilie\* : 43, 45, 227, 282, 302, 303, 306, 309, 311.  
Empédocle : 155.  
Enée : 129, 130, 294.  
*Enéide* : 130, 240, 294.  
Enthousiasme poétique : 265.  
Entr'acte : 169, 234 et s.  
Entretiens : Voir Délibérations.  
Ephippus : 180.  
Epicharme : 46, 173, 177.  
*Epidicus*, com. de Plaute : 222.  
Epigène, comique : 177.  
Epigène de Sicyone : 172.  
Epigramme : 348.  
Epique (poésie) : 53, 68, 100, 118, 119, 129, 294, 317, 352 et s.  
Episodes : dans l'antiquité : 159, 170 et s., 177 et s., 185 et s., 195, 217, 227 et s., 235, 323.  
— sens actuel : 95, 168 et s.  
— comment les introduire : 96.  
Episodiques (fables ou poèmes) : 182, 184.  
Epopée : Voir Epique.  
Equivoque : 348.  
Eratosthène : 170.  
Eschine : 192.  
Eschine (Æschinus), pers. de com. : 86.  
Eschyle : 35, 36, 40, 55, 57, 69, 70, 81, 86, 115, 116, 122, 156, 162, 165, 166, 168, 175, 178, 185, 186, 188, 189, 190, 191, 193, 196, 198, 202, 206, 208, 217, 268.  
Esclaves au théâtre : 339.  
Esculape : 93, 94.  
Esope, acteur : 15, 212.  
Espagne : 107, 273.  
Essex\* (*le Comte d'*), trag. de La Calprenède : 138, 140.  
*Esther*\*, trag. de Du Ryer : 73.  
Estienne : 153.  
Etendue\* du lieu de la scène : 105.  
Etendue de l'action : voir Temps.  
Etéocle : 70, 86, 206, 237, 268.  
*Etymologicum* : 142.  
Eubée : 209.  
Euclion : 49, 258.  
*Eudoxe*\*, trag. com. de Scudéry : 292.  
Eugubinus\* (Paolo Beni) : 194.  
*Euménides* (*les*), trag. d'Eschyle : 189.  
*Eunuque* (*l'*), com. de Térence : 110, 129, 223, 245, 269, 299.  
Euripide : 15, 27, 35, 36, 40, 51, 56, 57, 58, 60, 69, 70, 81, 86, 95, 111, 115, 116, 122, 123, 124, 125, 126, 130, 131, 143, 146, 161, 163, 164, 166, 168, 175, 176, 180, 195, 196, 198, 199, 200, 204, 206, 217, 221, 225, 226, 230, 234, 264, 269, 283, 296, 298, 301, 315, 366, 377.  
*Eustache* (*St*) : Voir *St Eustache*.  
Eustathius : 171.  
Evanouissement : 382.  
Événements (sujets d') : 71.  
Exclamation : 248, 257, 353.  
Exode : 159, 167 et s.  
Exodiaires, Exodion : 167  
Exposition : 232.

F

Faber (Petrus) ou Pierre Faber, auteur d'un *Agonisticon*. 1592 : 13, 14.  
Fable du poème dramatique : Voir Sujet.  
Farces : 74, 146, 388.  
Femmes : leur connaissance du théâtre : 366.  
Festus (Sextus Pompeius) désigné aussi sous le nom de Festus Ponponius : 152.

Feux de joie : 14.  
Fièvre chaude poétique : 265.  
Figures de style ou de Rhétorique : 248, 257, 310, 320 et s., 344, 345, 346 et suiv.  
Filous, dans les salles de théâtre : 44.  
Fils (Histoires à deux) : 95 et s.  
Firmicus (Julius) : 168.  
Flavie : 132.  
Floridor\* : 44, 45, 100.  
Flûtes : 239.  
Forêt : 361.

**G**

Galanterie : 329.  
Galatée, pers. de l'*Astrée* : 109.  
Galerie du Palais : 101.  
Garamante\* : 336.  
Garnier\* : 117, 148, 230, 391.  
Généalogie : 290.  
Geta : 247.  
Giraldus\* (Lilio Giraldi) : 32, 152, 177.  
Gouvernantes, Gouverneurs\* au Théâtre : 316.  
Goveant\* (Gouvéa) : 90, 152.  
Grèce : 355.  
*Grenouilles (les)*, com. d'Aristophane : 61, 105, 200, 207, 362.  
*Guêpes (les)*, com. d'Aristophane : 200.

**H**

Hardy : 117, 391.  
*Harangueuses (les)* : voir *Assemblée*.  
*Heautontimorumenos (l')*, com. de Térence : 81, 90, 110, 224, 232.  
Hébreu (Proverbe) : 27.  
Hector : 371, 374, 376.  
Hécube : 350.  
*Hécube*, trag. d'Euripide et pers. de cette trag. : 9, 35, 36, 40, 86, 96, 221, 298.

*Hécyre*, com. de Térence : 247, 282, 296, 299.  
Hégésias : 155.  
Hégion : 41.  
Heinsius\* : 32, 80, 194.  
Hélène : 143.  
Hémon : 70.  
Henri II : 145.  
Heracleotes : 155.  
Hercule : 48, 80, 126, 146, 300.  
*Hercule sur l'Œta*, trag. de Sé-nèque : 86, 341.  
Hermige\* : 237.  
Hermione : 225.  
Hermodote : 155.  
Hérode\* : 233, 318, 319, 336.  
Hérodote : 155.  
Héros : doivent paraître dès l'ouverture du théâtre : 277. — et demeurer longtemps sur le théâtre : 278.  
Hésiode : 155.  
Hesychius : 153.  
Heures (La règle des vingt-quatre) : Voir Règles.  
Hilarocomédie : 152.  
Hilaroedie, hilarœdiens : 154.  
Hilarotragédie : 153 et s.  
Hipparine : 97.  
*Hippolyte*, trag. d'Euripide, de Sé-nèque, de Garnier et pers. de ces trag. : 230, 231, 269, 282.  
Histoire : modifications à apporter à l'histoire : 66, 68, 88 et s., 126. — histoire ou sujet du poème dramatique : Voir Sujet.  
Homère : 68, 155, 290, 303.  
Histrions : Voir Acteurs.  
Horace, poète : 32, 69, 166, 173, 189, 199, 200, 205, 214, 218, 270, 272.  
*Horaces (les)*, trag. de Corneille; Horace, pers. de cette trag. : 38, 44, 45, 60, 68, 88, 100, 111, 124, 125, 140, 225, 227, 295, 338, 340, 342.  
Hôtel de Bourgogne : 38, 44, 325, 326.

Horribles (Sujets) : voir Sujets.

Hyginus : 170.

Hylus : 156.

Hyperbole : 353.

Hypothèse : 320.

Hypotyposes : 310.

I

Iambes : 262.

Icarie, Icarius : 170, 171, 176.

Idylle : 145.

Illusion au théâtre : 210, 236 et s., 292, 355.

Impie\* : 330.

Imprécations : 344, 346, 353.

Incidents\* : 85, 128, 369.

— sujets d'incidents : 70 et s., 284, 285.

Index : 327.

Infante (l'), pers. du *Cid* : 96.

Ingénieuses (Narrations) : 300.

Instructions : Voir Didactiques (Discours).

Intendant\* du théâtre : Voir Maître (Grand).

Intermèdes chez les anciens : 114, 192, 203, 221, 239.

Interrogation : 349, 353.

Intervalle des actes : 169, 234, 374.

Intrigues (Sujets d') : 71.

Inventions du poète : 88.

Voir aussi Histoire.

*Ion*, trag. d'Euripide : 60, 95, 103, 125.

Iphigénie : 84, 87.

*Iphigénie en Aulide*, trag. d'Euripide : 165, 301.

*Iphigénie en Tauride*, trag. d'Euripide : 221, 296, 298.

Ironie : 346, 353.

Italie : spectacles en Italie : 14, 355.

— comédie italienne : voir Comédie.

J

Jalousie : 335, 382.

Jason : 155, 164.

Javelots : 13.

Jetons, monnaie de théâtre : 50.

Jocaste : 70.

Jodelle : 117, 391.

Jour naturel et jour artificiel : 120.

Jugements\*, Juges au théâtre : 272, 312.

Juifs : 74, 240.

Junon : 60.

Jupiter : 48, 59, 86, 151, 300.

Juvénal : 14, 168.

L

Labeo : 241.

Labrax : 51.

Lactance : 388.

Laius : 226.

Lambin\* : 152.

La Ménardière\* : 32, 254, 255, 259, 332.

Lance : 13.

Laonice : 338.

Lare (Dieu) : 163.

Le Comte\* (Noël) : 180.

Liaisons de scènes : 244 et s., 373, 381.

Libertins : 328, 340.

Lieu\* : lieu véritable et lieu représenté : 45, 47 et s.

— étendue du lieu de la scène : 105.

— unité du lieu : 98 et s., 209, 361, 362, 380.

— violation de l'unité de lieu : 111.

— comment indiquer le lieu de la scène : 61.

— convenable aux récits : 302.

Linco : 516.

Livius Andronicus : 192.

Logomime : 155.

Longueur des actes : 182.  
Louvre : 31, 106, 259.  
Lucain : 294, 341.  
Lucie : 241.  
Lucien : 193, 194.  
*Lucrèce*\*, trag. de Du Ryer : pers. de cette trag. : 73.  
Lupins, monnaie de théâtre : 50.  
Lusinus\* : 124.  
Luth : 22.  
Lutteurs : 14.  
Lycophron : 249.  
Lyriques (vers) : voir Stances.  
Lysius : 155.  
Lysioediens : 154.

**M**

*Macarise*\*, œuvre de D'Aubignac : 326.  
Machines : voir Décorations.  
Macrobe : 152, 156.  
Madeleine pénitente : 37.  
Magédie, Magédiens : 154.  
*Magicienne (la)* de Théocrite et de Virgile : 154.  
Magie au théâtre : 103, 154, 358.  
Maître (Grand) des théâtres : nécessité de sa nomination : 395.  
Mairet : 288, 336.  
Mafherbe : 366.  
Mambrun\* (P.) : 81.  
Marc-Antoine : 100.  
Marais\* (Troupe du) : 253.  
Marcelle : 132, 133.  
*Mariane*\* (la), trag. de Tristan : 67, 138, 233, 317, 336.  
Mars : 360.  
Massinissa\* : 336.  
Martial : 14.  
Maximes au théâtre : 313 et s., 320.  
Maxime : 308, 310, 311.  
Maxime de Tyr : 221.  
Melanthius : 270.

*Méléagre*\*, trag. de Benserade et pers. de cette trag. : 255.  
*Mélite*\*, com. de Corneille : 23.  
Membrun\* (P.) : Voir Mambrun.  
Ménage\* : 81, 93.  
Ménandre : 221, 223.  
*Médée*, trag. d'Euripide : 130, 164.  
Ménardièr: voir La Ménardièr.

*Ménechmes (les)*, com. de Plaute : 50, 160.

Ménédème : 224, 232.  
Ménélas : 70, 87, 225, 367, 369, 371, 373.  
*Mercator (le)*, com. de Plaute : 50, 161.  
Mercure : 69, 80, 81, 151, 163.  
Merveilleux (le) : 77, 101, 103, 106, 358.  
Messagers : 234, 372, 373.  
Messaline : 69, 109.  
Micion : 105.  
Mimes : 114, 145, 150, 154, 167, 194, 197, 203, 207, 212, 215, 220, 222, 239, 388.  
Mimnerme : 155.  
Minerve : 40, 209, 368, 370, 372, 375, 376, 377.  
Minutius Félix : 388.  
Miracles au théâtre : voir Merveilleux.  
Mixtes (Sujets) : 71.  
Mnasion : 155.  
Mnésiloque : 58.  
Mœurs : Conformité nécessaire du sujet avec les mœurs : 72.  
Mondory\* : 25, 38, 49, 281.  
Monodie : 190, 249, 250.  
Monologues : chez les anciens : 207, 249 et s.  
— chez les modernes : 249 et s., 352.  
Morale : voir Spectacles (Utilité).  
Morts sur le théâtre : chez les anciens : 208.

*Mort des enfants d'Hérode (la);*  
trag. de La Calprenède : 140.  
Voir Alexandre\*.

*Mostellaria (la)*, com. de Plaute : 50, 60, 219, 257, 258, 268.

Muret\* : 81, 117.

Musique : 115, 150, 188, 212.  
— dans les entr'actes : 44,  
123, 167, 180, 210, 214, 215, 220,  
222, 237, 239.

Mysie : 369.

Mystères : 324.

## N

Narration : Voir Discours, Récits.

Naumachies : 13.

Nécessité (Scènes de) : 247.

Néréides : 290.

Néron : 76.

*Nicomède\**, trag. de Corneille : 338.

Nîmes : 12.

Notes pour les indications scéniques : 56.

*Nuées (les)*, com. d'Aristophane : 81, 86, 196, 211.

Nuit (Action qui se passe de) : 123.

## O

Océanides : 196.

Octavie : 88.

*OEdipe roi*, trag. de Sophocle : 70, 226, 296.

*OEdipe*, trag. de Sénèque : 70.

— trag. de Corneille : 72, 339.

*Oiseaux (les)*, com. d'Aristophane : 197, 219.

Olympe : 249.

Onu(phre) : 14. Voir Panvinio.

Oracle en vers lyriques : 264.

Oreste : 9, 40, 70, 84, 172, 268, 296.

*Oreste*, trag. d'Euripide ; pers. de cette trag. : 57, 95, 143, 221, 223, 233, 296.

Ossa : 103.

Ouverture du théâtre : Voir Exposition.

Ovide : 294, 367.

## P

Pactole : 380.

Palais (Devant d'un), comme lieu de scène de la trag. : 103.

Palais Cardinal (Théâtre du) : 397.

*Palène\**, trag. de Boisrobert ; pers. de cette trag. : 96, 97.

Palet : 13.

Palingenius : 59.

Palinure : 57.

*Panthée\**, trag. de Tristan et pers. de cette trag. : 139, 379 à 385.

Pantomimes : 115, 154, 203, 388.

Panvinio (Onuphre), auteur de *De ludis circensibus*, 1600 : 14.

Paradée\* : 109.

Paralipsis : 109.

Pâris : 367.

Paris : 15, 45, 55, 73, 111, 116, 209.

Parménon : 246, 295.

Parties de quantité : 159 et s.

Passion (Société des Frères de la) : 324.

Passions : 71, 376.

Voir Pathétiques.

Pastorale : dans l'antiquité : 142, 144 et s.

— chez les modernes : 146,

276, 293.

*Pastor\* Fido*, de Guarini : 114, 316.

Pathétiques (Narrations) : 298.

— (Discours) : 332 et s.

Pauline : 329.

Paume : 13.

Peinture : Voir Tableau.

Pelion : 103.

Pellion : 222.

*Penthée* : voir *Panthée*.

Péripétie : 95.

*Perse (le)*, com. de Plaute : 50.  
Personnages : leur nombre : 267 et s., 270 et s.  
— comment les introduire : 272 et s., 274.  
— peuvent-ils paraître deux fois en un acte : 276.  
Voir Héros.  
*Persiennes (les)*, données comme une trag. d'Euripide : 163; il s'agit vraisemblablement des *Perses* d'Eschyle.  
Petit\* (Samuel) : 108.  
*Pharmacteutre* : voir Magicienne.  
*Pharsale (la)*, poème de Lucain : 341.  
Phèdre : 230, 269.  
Phedrome : 57.  
*Phéniciennes (les)*, trag. d'Euripide : 70, 81, 164, 234.  
Philocléon : 200.  
Philostrate : 175, 190, 249.  
Phinée : 62.  
Phocion : 269, 270.  
Phocylide : 155.  
Phœnicie : 299, 301.  
*Phormio*, com. de Térence : 160, 296.  
Phrones : 108.  
Phrynicchos : 178, 188.  
Piccolomini\* : 120, 121, 194.  
Piété (Discours de) : 323.  
Place Royale : 106, 259.  
Placide : 132, 133.  
Plancher du théâtre : 101 et s.  
Planesion : 134, 295.  
Platon : 146, 174, 193, 211.  
Plaute : 27, 35, 36, 41, 48, 50, 55, 57, 58, 60, 61, 80, 86, 95, 105, 108, 110, 115, 122, 124, 125, 126, 134, 136, 141, 144, 147, 149, 151, 152, 153, 160, 161, 162, 163, 186, 195, 203, 219, 222, 223, 231, 242, 245, 246, 247, 251, 252, 254, 255, 257, 258, 261, 268, 269, 277, 285, 286, 295, 296, 299, 300, 301, 324, 339, 349, 362, 366.  
Pline : 149, 240, 241.  
Plothéens : 108.  
Plutarque : 32, 146, 156, 170, 171, 172, 178, 186, 194, 211, 269.  
Pluton : 297.  
*Plutus*, com. d'Aristophane ; pers. de cette com. : 93, 94.  
*Poenulus*, com. de Plaute : 49, 50, 160.  
Poète (Conseils à un jeune) : 31.  
Poings (Escrime des) : 13.  
Poison : 131.  
Pollux (Julius) : 178, 187, 239.  
Polybe, roi de Corinthe : 126.  
Polydore : 36, 40, 69.  
*Polyeucte*\* trag. de Corneille : 124, 138, 326, 327, 329.  
Polymythes (Fables) : 284.  
Polynice : 70, 86, 237.  
Polyphème : 58, 146, 196.  
Voir *Cyclope*.  
Polyxène : 40, 298.  
*Pompée (La Mort de\*)*, trag. de Corneille : 125, 307.  
Pompeius (Sextus) : 152 Voir Festus.  
Porphyre : 192.  
Possible : Voir Vraisemblance.  
*Pratique du Théâtre* : composée sur l'ordre de Richelieu : 17.  
— dessein de l'ouvrage : 18.  
— sens du titre : 21.  
Pratinas : 188, 193.  
Préparation des Incidents : 128 et s., 137.  
Présence (Liaison de) : 244.  
Prêtres sur le théâtre : 316.  
Priam : 9.  
Princes, Princesses : Comment les représenter : 232, 267, 276.  
Voir Rois.  
*Prince*\* déguisé, trag. com. de Scudéry : 67, 295.  
Prison : 361.  
*Projet pour le rétablissement du théâtre français* : 17, 239, 387 à 397.

Prologues : 51, 218, 226  
— dans l'antiquité : 159 et s., 204, 217, 251.

*Prométhée*, trag. d'Eschyle ; pers. de cette trag. : 69, 81, 196.

Proscenium : 102, 203, 241, 242.

Proscriptions : 45.

Prosopopée : 351 et s.

Protagoniste : 191 et s.

Protatiques (Personnages) : 247.

*Pseudolus*, com. de Plaute et pers. de cette com. : 50, 51, 57, 160, 162, 223, 296, 299, 301.

Ptolomée : 307, 308, 309, 310, 311.

Pylade : 143.

Pylades, danseur : 156.

*Pyrame et Thisbē*\*, trag. de Théophile de Viau : 104, 333.

Pyrénées : 111.

Python : 249.

**Q**

Quantité (Parties de) : 159 et s.

Quintillien : 152, 315.

**R**

Raison : règles fondées sur elle : 26 et s.

Recherche (Liaison de) : 214.

Récits : 40, 41, 112, 163, 182, 203, 282, 288 et s., 352, 375.  
— cas où il faut les éviter : 279.  
— défauts à éviter : 290 et s.  
— temps et lieu du récit : 302 et s.

Récitateurs : Voir Acteurs.

Réciter (manière de) : 115.

Reconnaissance : 95, 274, 295.

Règles : chez les anciens : 24, 118.  
— leur but : 28.  
— objections contre elles : 26 et s., 98.

— réfutation de ces objections : 26 et s.

— les adversaires des règles : 24, 98 et s., 118 et s.

— règle du lieu : 98 et s.

— règle du temps : 118.

Reims : 209.

Religion au théâtre : 323 et s.  
— si la religion condamne le théâtre : 387 et s.

*Réponse au discours sur l'Heautontimorumenos*, œuvre de Ménage\* : 93.

Représentation de l'action : voir Action.

Représentée (Action) : voir Action.

*Rétablissement du théâtre* : Voir Projet.

*Rhesus*, trag. d'Euripide : 123, 163, 199, 200, 204, 217.

Rhodophile : 31.

Riccio (P.) : Voir Crinitus\*.

Riccoboni : 123, 186.

Richelieu (Card. de) : 7, 16, 67, 117, 327, 379, 387, 388, 392.

Rinthon : 153, 154.

Robortel\* (Robortello) : 190, 194.

*Rodogune*\*, trag. de Corneille : 131, 132, 300, 302.

Rodrigue : 284, 306.

Rois : comment ils doivent être représentés : 72, 78.  
Voir Princes.

Roman : 120.  
— roman ou sujet du poème dramatique. voir Sujet.

Rome : 45, 49, 55, 103, 108, 145, 192, 297, 339, 389.

Ronsard : 145, 391.

Roscius, acteur : 15, 212.

Rossi\* : 122.

Rotrou\* : 339.

Rouen : 73.

Royale (Place) : 106, 259.

*Rudens*, com. de Plaute : 50, 51, 58, 61, 103, 110, 163, 362.

Ruffinus : 152.

**S**

Sabine : 88, 225.  
*Saint Eustache martyr*, poème dramat. de Baro : 326.  
Salaminiens : 196, 199, 369, 370, 371, 374.  
Salle d'un Palais, lieu de la scène : ses inconvénients : 302.  
Salmonnée : 330.  
Sanche (Dom) : 284.  
Sannyrion : 177.  
Sardes : 11.  
Satire : 348.  
Satyres : 58, 145, 174, 196.  
Satyrique (comédie), Satyre : voir *Pastorale*.  
— tragédie ou drame : 145, 174, 322.  
Scaliger\* (J. C.) : 10, 15, 27, 31, 32, 58, 77, 81, 89, 90, 100, 101, 109, 114, 123, 126, 129, 130, 131, 136, 142, 152, 175, 191, 194, 195, 197, 198, 202, 203, 204, 218, 229, 232, 239, 249, 250, 251, 255, 260, 261, 271, 285, 290, 296, 303, 316, 317, 318, 341, 348, 349, 353, 354, 360.  
Scaliger\* (J. J.) : 117.  
Scène : sens du mot : 240 et s.  
— arrangement et liaison des scènes : 228, 243 et s., 373, 381.  
— nombre des scènes : 246 et s.  
— scènes de nécessité : 247.  
Scapula\* : 249.  
Scenites : 240.  
Scenopégia : 240.  
*Scipion\**, trag. com. de Desmaures : 183, 303.  
Scudéry : 241.  
Scurre : 154.  
Scythie : 86.  
Segni\* : 121, 194.  
Sénèque le Tragique : 21, 57, 70, 117, 156, 196, 197, 198, 199, 218, 219, 230, 246, 254, 273, 282, 284, 294, 321, 341.  
Sénèque : 241.  
Sens commun : 79.  
*Sept contre Thèbes* (les), trag. d'Eschyle : 86, 99, 156, 196, 206, 268.  
*Sertorius\**, trag. de Corneille : 28, 86, 89, 273, 284.  
Servius : 152.  
Sévère : 329.  
Sextus : 152. Voir *Festus*.  
Siciliens : 177.  
Sidoine Apollinaire : 156, 193.  
Sièges au théâtre : 394, 395.  
Silène : 174.  
Simoediens : 154.  
Simon : 220, 269.  
Simonide : 155.  
Simon Mages : 154.  
Simples (Sujets) : 70, 95.  
Simplicité de l'action : voir Action.  
Sirus : 110.  
Sisarion : 176.  
Socrate : 46, 86, 196.  
Sol du théâtre : 101 et s.  
Soleil (tour d'un) : 117 et s.  
Solinus : 177.  
Songes : 317.  
Scopocle : 35, 40, 52, 56, 61, 70, 86, 92, 115, 116, 122, 126, 162, 166, 168, 172, 175, 176, 185, 186, 189, 190, 191, 193, 195, 196, 198, 199, 204, 205, 206, 208, 217, 226, 230, 238, 250, 268, 270, 273, 283, 296, 298, 300, 315, 365, 367, 368, 369, 376.  
*Sophonisbe\**, trag. de Mairet : 67, 336.  
— trag. de Corneille : 336.  
Sosie (dans *Amphytrion*) : 61, 299, 300, 301.  
Scsie (dans *l'Andrienne*) : 247, 269.  
Spectacles : chez les anciens : 6 et s., 11 et s., 377.  
— leur utilité : 7 et s., 313 et s.  
Voir Décoration.

Spectateurs : 44, 91, 361, 362, 375.  
— conformité nécessaire du sujet avec leurs mœurs : 72.  
— comment le poète doit les considérer : 34 et s.  
— degré de leur résistance : 235.  
— désordres causés par eux : 393.  
Sphaeromachie : 13.  
Stace : 14.  
Stances\* : 262 et s., 306.  
Staphyla : 258.  
Stiblin\* : 144, 218, 234, 250, 298, 350.  
*Stichus*, com. de Plaute : 50, 136.  
Stratonice : 66, 327.  
Styx : 200, 207.  
Suède\* : 308.  
Suétone : 14.  
Suidas : 146, 153, 171, 174, 178.  
Suivantes, suivants : leur nécessité : 268 et s., 337.  
Sujet : 65 et s., 225 et s., 366 et s.  
— différentes sortes de sujet : 70 et s.  
— sujets horribles : 28, 73, 76, 143, 147.  
— sujets religieux : 325 et s., 340.  
— duplicité du sujet : 95.  
— sa conformité avec les mœurs des spectateurs : 72.  
Voir : Composés, Mixtes, Polymythes, Simples, Incidents, Passions.  
*Suppliantes*, trag. d'Eschyle : 163 (indiquée par erreur comme d'Euripide).  
*Suppliantes\**, trag. d'Euripide : 27, 85, 103, 111, 126, 164, 199, 200, 206, 377.  
Sylvio : 316.  
Synésius : 76.  
Syracuse : 177.  
Syrie : 300.

**T**

Tableau (Comparaison avec un) : 34, 36, 68, 83, 87, 234, 321, 360.  
Tarquin : 73.  
Tasse (le) : 265.  
Tauride : 84.  
Tecmesse : 35, 205, 298, 368, 369, 370, 371, 372, 375.  
Telesbonicus : 135.  
Tempête : 294, 295.  
Temps\* : convenable au poème dramatique : 113 et s., 209 et s., 368, 369.  
— convenable à une narration : 303.  
— comment indiquer le temps : 61.  
— temps véritable et temps représentatif : 45, 57, 113.  
— (liaison par le) : 245.  
Terapontigonus : 134.  
Térence : 15, 48, 57, 60, 81, 86, 90, 95, 110, 115, 122, 129, 136, 141, 144, 147, 160, 162, 186, 212, 214, 220, 222, 223, 224, 225, 230, 231, 242, 245, 247, 251, 254, 269, 282, 285, 286, 296, 299, 306, 324.  
Térence\* *justifié*, ouvr. de d'Aubignac : 81, 87, 90, 105, 106, 203, 219, 355, 363.  
Tertullien : 388.  
Testament (Comparaison avec un) : 91.  
Tétralogie\* : 87.  
Teucer : 92, 93, 209, 367, 368, 370, 371, 372, 373, 374, 376.  
Thaletas : 155.  
Théâtre antique : son prestige et son importance : 11, 211, 355, 390.  
— ses origines : 149, 170 et s., 185 et s., 250, 270, 323 et s., 387.  
— dimensions des théâtres anciens : 104, 259.  
Théâtre : conditions matérielles : 15, 397.  
— condamné par l'Eglise : 387 et s.

— sa décadence en Europe : 15 et s.  
Voir Spectacles.

Théâtre français ; ses débuts : 324, 389.  
— sa décadence : 15 et s., 260, 387 et s.  
— sa renaissance : 18.  
Voir *Projet*.

*Thébaïde* (*la*), trag. de Séneque : 70, 197.

Thèbes, Thébains : 48, 86, 162, 164, 196, 199, 200, 209.

Theleboiens : 300.

Théocrite : 145, 154.

*Théodore\**, trag. de Corneille : 131, 132, 133, 299, 326.

Théologie : 327.

Theomis : 172.

Théophile de Viau : 104.

Théophraste : 142.

Thèse : 320, 321.

Thésée : 200.

*Thesmophories* (*les*), com. d'Aristophane : 200.

Thespis : 79, 172, 173, 174, 175, 177, 178, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 195.

Theuropides : 60, 220, 257, 268.

Thisbé\* : 104, 333, 334.  
Voir Pyrame.

Thyeste : 28.

Thyméliques : 173.

Tibre : 103.

Timagène : 300.

Timanthes : 87.

*Timocrate\**, trag. de Th. Corneille : 140.

*Timoléon\**, trag. de St Germain : 72

Tonnerre\* (Mort par coup de) : 77, 81, 358.

Trachyne : 209.

Tragédie : sa définition : 142 et s.  
— tragédie ancienne : 159, 161 ; son origine : 170 et s., 185 et s., 250, 270, 323 et s.  
— discours dans la Tragédie : 285 et s.

Tragi-comédie : 142 et s., 148 et s., 153.

Tragique : voir Tragédie.

Tranion : 220, 257, 268.

Trilogie : 60, 87.

Trinité (Enfants de la) : 325.

*Trinummus*, com. de Plaute : 50, 57, 134, 160, 162, 163.

Tristan : 336.

Tritagoniste : 191 et s.

Triumvirat : 45.

Trivelins : 153.

Troie, Troyens : 70, 86, 130, 199, 200, 366, 367.

Troupe du Marais : 253.

*Troyennes*, trag. d'Euripide : 199, 350.

*Truculentus*, com. de Plaute : 50, 108.

Trygodie : 170.

Tuilleries : 101.

Turpio (Ambivius) : 186.

Tyndare : 41.

Tyrée : 155.

**U**

Ulysse : 40, 86, 230, 366, 368, 370, 372, 374, 375, 376.

Ulpien : 241, 242.

Utilité des spectacles : voir Spectacles.

Unité de l'action : 83, 121.

Unité de lieu : 98 et s.  
Voir Lieu.

**V**

Valère : 338, 340.

Valeran\* : 25.

Valérien (Mont) : 111.

Varron : 70, 152, 154, 170, 173.

*Vassal\** *Généreux* (*le*), trag. com. de Scudéry : 308.

Vautray : Voir Veautray.

Veautray\* : 25.

Velleius Paterculus : 175.

Vénus : 269, 360, 389.  
Véritable (Action) : voir Action.  
Vérité de l'action : voir Action.  
Vers : Alexandrins ; représentant la prose au théâtre : 262.  
— (nombre des vers) dans une tragédie : 115.  
Versification : 228.  
Vettori (P.) : voir Victorius.  
Victorius\* (P. Vettori) : 115,  
117, 123, 124, 126, 130, 131, 144,  
178, 182, 194, 226.  
Vida\* (H.) : 32.  
Vide dans l'action : 92 et s.,  
220 et s., 236.  
Vincennes (la) : 167.  
Violons : 44, 210, 222.  
Virgile : 59, 69, 145, 154, 170,  
174, 240, 294.  
Virginie\*, trag. com. de Mairet : 288, 296, 303.

Visionnaires\* (les), com. de Desmarests : 182, 243, 293.

Vitruve : 239, 241.

Volcatius : 152.

Vossius\* : 32, 48, 69, 80, 152, 154,  
164, 167, 179, 194, 232, 239, 242,  
301.

Vrai : voir Vraisemblance.

Vraisemblance : 28, 38, 76 et s.,  
100, 109, 112, 127, 135, 137, 183,  
208, 226, 232, 252, 253, 255 et  
s., 262, 263, 265, 274, 292, 301,  
303, 361.

Vulcain : 360.

X

Xénophon : 370, 383.

Xiphilin : 11.

Z

Zenobius : 178.

## TABLE DES CHAPITRES ET AUTRES MATIÈRES

contenues en ce volume

PRÉFACE .....	I
---------------	---

### LA PRATIQUE DU THEATRE

#### LIVRE PREMIER

CHAP. I. Servant de Preface à cet Ouvrage, où il est traicté de la nécessité des Spectacles, en quelle estime ils ont esté parmy les Anciens et en quel estat ils sont maintenant parmy nous.....	5
CHAP. II. Du dessein de cet Ouvrage.....	18
CHAP. III. De ce qu'il faut entendre par Pratique du Theatre .....	21
CHAP. IV. Des regles des Anciens.....	24
CHAP. V. De la maniere dont on doit s'instruire pour travailler au Poëme Dramatique.....	30
CHAP. VI. Des spectateurs et comment le Poëte les doit considerer .....	34
CHAP. VII. Du mélange de la Representation avec la Vérité de l'Action Theatrale.....	43
CHAP. VIII. De quelle maniere le Poëte doit faire con- noistre les décorations et les actions nécessaires dans une piece de Theatre.....	53

LIVRE SECOND

<i>CHAP. I. Du Sujet.....</i>	65
<i>CHAP. II. De la Vray-semblance.....</i>	76
<i>CHAP. III. De l'unité de l'Action.....</i>	83
<i>CHAP. IV. De la continuité de l'Action.....</i>	90
<i>CHAP. V. Des Histoires à deux fils, dont l'une est nommée Episode par les Modernes.....</i>	95
<i>CHAP. VI. De l'unité du lieu.....</i>	98
<i>CHAP. VII. De l'estendue de l'Action Theatrale, ou du temps et de la durée convenable au Poëme Dramatique .....</i>	113
<i>CHAP. VIII. De la preparation des incidens.....</i>	128
<i>CHAP. IX. Du denouëment, ou de la catastrophe et issue du Poëme Dramatique.....</i>	136
<i>CHAP. X. De la Tragi-Comédie.....</i>	142

LIVRE TROISIESME

<i>CHAP. I. Des parties de quantité du Poëme Dramatique, et spécialement du Prologue.....</i>	159
<i>CHAP. II. Des Episodes selon la doctrine d'Aristote...</i>	170
<i>CHAP. III. Des Acteurs anciens ou premiers recitateurs des Episodes, contre l'opinion de quelques Modernes.</i>	185
<i>CHAP. IV. Des Chœurs.....</i>	195
<i>CHAP. V. Des Actes.....</i>	214
<i>CHAP. VI. Des intervalles des Actes.....</i>	234
<i>CHAP. VII. Des Scènes.....</i>	240
<i>CHAP. VIII. Des Monologues ou Discours d'un seul Personnage .....</i>	249
<i>CHAP. IX. Des a parte, autrement des discours faits comme en soy-mesme en la presence d'autrui.....</i>	254
<i>CHAP. X. Des Stances.....</i>	262

LIVRE QUATRIESME

<i>CHAP. I. Des Personnages, Acteurs, ou Recitateurs et ce que le Poëte y doit observer.....</i>	267
<i>CHAP. II. Des Discours en general.....</i>	282
<i>CHAP. III. Des Narrations.....</i>	288
<i>CHAP. IV. Des Deliberations.....</i>	304
<i>CHAP. V. Des Discours Didactiques ou Instructions..</i>	313
<i>CHAP. VI. Des discours de pieté (Chap. inédit).....</i>	323
<i>CHAP. VII. Des Discours Pathetiques ou des passions et mouvemens d'Esprit.....</i>	332
<i>CHAP. VIII. Des Figures.....</i>	346
<i>CHAP. IX. Des Spectacles, Machines et Decorations du Theatre.....</i>	355
<hr/>	
<i>ANALYSE et Examens de la premiere Tragedie de Sophocle intitulée Ajax sur les principales regles que nous avons données pour la Practique du Theatre.....</i>	365
<i>JUGEMENT de la Tragedie intitulée Penthée écrit sur le champ et envoié à Monseigneur le Cardinal de Richelieu par son ordre exprez.....</i>	379
<i>PROJET pour le restablissement du Theatre François..</i>	387
<i>NOTES .....</i>	399
<i>INDEX .....</i>	421

## ERRATUM

---

Page 12, ligne 12. *Au lieu de* : s'efforceront *Lire* : s'efforcerent

Page 122, ligne 29. — qu'il n'y ait — qu'il y ait

Page 123, note (b). — ἐξαλλάττειν — ἐξαλλάττειν

Page 161, note, 1.3. — πρωτολόν — (?) : πρωτολ(ογ)ὸν

Page 172, n. dern. l. — Σοχλής — Σογοκλής

Page 188. *Ajouter en note* (1) fleurissoit.

Page 301, ligne 21. *Au lieu de* : nommées (a) — nommées (b)

Page 301, ligne 35. — (a) *Vossius* — (b) *Vossius*

Page 326, ligne 8. — ailleurs (c) — ailleurs (a)

Page 326, note — (c) Observation — (a) Observation

Page 340. *Ajouter en note* : (a) Au sujet.

Page 344, ligne 1. *Au lieu de* : Auteur *Lire* : Acteur.

Page 348, ligne 14. — qui en consistent *Lire* : ne consistent

---











